Die Holzplastik in Mecklenburg

von ihren Anfängen bis zum Ausklang des „weichen Stils“

(ca. 1250—1450).

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

vorgelegt von

Margarethe Brückner

aus Wiesbaden.

Rostock.
Carl Hinstorffs Hofbuchdruckerei.
1926.

Referent: Herr Professor Dr. L. Bruhns.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsangabe.

Seite

I. Einzelwerke bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts 5

II. Die Werke vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts 18

1. Die Kunst um 1400: Uebergangsform von der älteren idealen Richtung zum Realismus des späteren Mittelalters und Beginn des weichen Stils 18

2. Die Schnitzwerke um 1430. Blütezeit des weichen Stils 47

3. Die Kunst um die Jahrhundertmitte. Spätwerke des weichen Stils 57

Material, Erhaltungszustand und Maße 64

Anmerkungen 68

Literatur 73

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549208_0027

I. Einzelwerke bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts.

Die wenigen Werke des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind zu vereinzelt, als daß man den Weg einer Entwicklung an ihnen verfolgen könnte. Trotzdem verdienen gerade sie in erster Linie Beachtung, da einige unter ihnen zu den besten und interessantesten mittelalterlichen Denkmälern gehören, die Mecklenburg überhaupt aufzuweisen hat. Wenn manches weniger gute Schnitzwerk mit einbezogen wird, geschieht es der Vollständigkeit halber.

Zu den frühesten Schnitzarbeiten gehört ein *Kruzifixus* des Rostocker Altertumsmuseums aus dem ehemaligen Johanneskloster[1]) (I). Christus hängt fast senkrecht am Kreuz, die Ausbiegung der Hüfte nach rechts ist ganz gering. Das rechte Bein ist über das linke gelegt, so daß die Füße durch einen gemeinsamen Nagel befestigt werden. Der Lendenschurz wird durch eine auf der linken Hüfte anschwellende Wulstung festgehalten. Er ist doppelt gelegt und zwar so, daß sich der reicher gefaltete obere Teil durch den geschwungenen Saum deutlich von dem unteren in halber Höhe abhebt.

Christus trägt die Dornenkrone. Das Haupt mit den geöffneten Augen ist leicht nach rechts geneigt. Das Haar ist um die Ohren gelegt und fällt auf jeder Seite in einer langen Strähne über die Schulter. Der Vollbart umrahmt die untere Hälfte des schmalen Gesichtes. Die Wangen sind eingefallen, die Lippen leise geöffnet.

Aus dieser Komposition ergibt sich die Zusammengehörigkeit des Kruzifixus mit einem Typus, der die Uebergangsstufe von der romanischen zur gotischen Kruzifixusdarstellung bildet und in Sachsen hauptsächlich verbreitet ist[2]). Von diesen sächsischen Kruzifixen gehören vier zu einer

engeren Gruppe zusammen: der der Halberstädter Liebfrauenkirche, der Klosterkirche von Korvey, des Merseburger Doms und des Provinzialmuseums zu Hannover. Ihnen steht der Rostocker Kruzifixus am nächsten. Die fast senkrechte Haltung, das seitlich geschürzte Lendentuch mit doppeltem Ueberhang und feinem Vertikalgefältet, die Beinstellung und die Anordnung des Haares sind die gemeinsamen Merkmale. Abweichungen, wie das Fehlen des Knotens auf der rechten Seite, wodurch die Schürzung des Lendentuches nicht mehr genügend motiviert wird, sowie die schrägere Stellung der Arme, die den Körper schon mehr zusammensinken läßt, sprechen für eine etwas spätere Entstehungszeit.

Die sächsischen Kruzifixe datiert *Goldschmidt* mit Hilfe von Psaltermalereien in die 20 er und 30 er Jahre des 13. Jahrhunderts. Sehr weit davon dürfen wir die Entstehungszeit des Rostocker Kruzifixus, einer derben, aber immerhin selbständigen Leistung nicht abrücken.

Ungefähr gleichzeitig, aber viel schlechter in der Ausführung ist eine *thronende Madonna aus Belitz* (II) im Schweriner Museum.

Die Madonna sitzt auf niedrigem, profiliertem Sockel, die Füße auf einen runden Tritt gestellt. Auf ihrem linken Knie hält sie das in ein hemdartiges Gewand gekleidete Kind, in der rechten Hand hat sie die Reste des Lilienzepters. Das Kind, das eher das Aussehen eines kleinen Mannes als das eines Kindes hat, hält die rechte Hand im Segensgestus erhoben, doch so, daß der Arm am Oberkörper der Madonna anklebt.

Bekleidet ist die Madonna mit einem Manteltuch, das unterhalb der Krone herabfällt und über der Brust zusammengenommen wird. Die Falten sind duch grobe, parallele Rillen angegeben. Das Gesicht mit den weiten Augen und dem lächelnden Mund ist ebenfalls sehr roh gebildet.

Die Unklarheit in der Anordnung des Gewandes, die Unmotiviertheit in der Lagerung der Falten, nicht zuletzt das unmögliche Sitzen des Kindes lassen die Arbeit als schlechte Kopie erkennen. In Mecklenburg selbst findet sich kein Werk, auf das sie zurückzuführen wäre. Wenn die Minderwertigkeit des Stückes überhaupt einen Vergleich zuläßt, so könnte man es mit der thronenden Holzmadonna der Halber-

städter Liebfrauenkirche [3]) in Zusammenhang bringen. Wenigstens findet sich gewisse Uebereinstimmung in der Haltung der Madonna und des Kindes, der Anordnung des Gewandes, dem Thron mit dem runden Tritt, auf dem die Füße ruhen. Wegen der schlechten Ausführung der Belitzer Madonna lohnt es sich nicht, den Vergleich genauer durchzuführen. Er möge nur als Anhaltspunkt für die Entstehungszeit der Madonna dienen, die demnach etwas nach der Mitte des 13. Jahrhunderts anzusetzen ist.

Aus den letzten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende haben sich einige recht qualitätvolle und interessante Arbeiten in der Doberaner Klosterkirche erhalten. Wohl das früheste dieser Werke ist die *Grabplatte der Königin Margarethe von Dänemark* [4]) (III). Die Königin starb 1281 in Rostock und wurde in der Doberaner Klosterkirche beigesetzt.

Es ist sehr zu bedauern, daß ein dicker Oelfarbenanstrich die feine Arbeit um einen großen Teil ihres Wertes beraubt, denn gerade die feineren Details als Augenlider, Fingernägel und Gebände, das sich faltenlos über das Kinn der Königin legt, sind dick, letzteres auch in Fleischfarbe, überstrichen, daß sie kaum durch die Oelfarbe hindurchzuspüren sind.

Neu ist ebenfalls der Unterbau, auf dem die Platte ruht. Daher erscheint die Frage berechtigt, ob sie liegend oder stehend gedacht ist. Immerhin spricht der plastisch mit Laubwerk verzierte Abschluß am Fußende der Platte dafür, daß sie von Anfang an für ein Hochgrab bestimmt war.

Bei der Figur selbst zeigt sich der im Mittelalter nie ganz zum Austrag gekommene Konflikt zwischen Standauffassung und Liegeauffassung. Doch ist es das Wahrscheinlichere, daß die Figur stehend empfunden ist. Erstens sprechen die leicht eingeknickten und sich am Boden stauenden Gewandfalten dafür, zweitens die Gewohnheit des Mittelalters, den Lebenden und nicht den Toten auf den Bildnisgräbern darzustellen. Das Liegen der Figuren ist nur als Folge der horizontal gelagerten Platten anzusehen.

Das Haupt der Königin ruht auf dem obligaten Kissen [4]). Geschmückt ist es mit Stirnreif und Krone. Zwischen beiden quillt das Kopftuch hervor, das, doppelt gelegt, bis über die Schultern herabhängt. Glatt und faltenlos schmiegt sich das

Gebände um das Kinn, das Kleid legt sich straff an den Oberkörper an, so daß die Brust betont wird. Die bauschigen Falten des Mantels lassen das rechte Knie erkennen. Die Drapierung des Mantels ist die im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts übliche: der Mantel wird schräg in die Höhe genommen, ein Zipfel des Saumes auf der Hüfte durch den Arm festgehalten. Von dort fällt der Saum bis zur Kniehöhe gerade herab, um dann in einer großkurvigen Zickzacklinie, flach anliegend sich nach unten zu verlieren. Am Boden stauen sich die Falten als umgeknickte Tüten.

Der Körper ist kubisch empfunden, die wichtigsten anatomischen Akzente, wie erwähnt, sichtbar gemacht.

Haltung und Ausdruck sind durchaus vornehm. In höfischem Gestus ruht die schlanke linke Hand auf der Brust, während die rechte das Gebetbuch hät. Hand- und Fingergelenke sind gut verstanden und fein markiert.

Gesichtsform und Ausdruck haben stark durch die Uebermalung gelitten. Das Gesicht, das durch die Betonung der Backenknochen etwas breit wirkt, erhielt durch das Gebände eine Verjüngung nach unten. Jetzt sieht das Gesicht durch die Uebermalung des Gebändes in der unteren Partie viel zu breit aus. Auffallend ist für die Gesichtsbildung das starke Hervortreten der unteren Stirnpartie. Die Augen sind seitlich geschlitzt, der untere Rand der Lidspalte verläuft horizontal. Im ganzen entspricht der Gesichtstyp dem der Hängeleuchtermadonna und der weiblichen Figürchen des Hochaltars.

Die Entstehungszeit der Grabplatte ist mit dem Todesdatum der Königin noch nicht unbedingt gegeben. Stilistisch konnten wir Merkmale feststellen, die für das letzte Viertel des 13. Jahrhunderts typisch sind: Kubus, Sichtbarmachung der wichtigsten Körperteile, Gewanddrapierung.

Auf eine genauere Datierung geht *M. Noelle* ein [5]). Durch Vergleichung mit Gewandfiguren der 1290 datierten Fünte der Rostocker Marienkirche nimmt sie die Zeit kurz von 1290 für die Entstehung der Platte an.

Für die Herkunft des Stiles ist wieder Sachsen maßgebend. Ein ähnliches Gefühl in der Behandlung des Gewandes zeigt sich im Mantel der Naumburger Maria und dem Lendentuch des dazugehörigen Kruzifixus (um 1260/1270: der straffe Diagonalzug und die Belebung des durch ihn ent-

stehenden Dreiecks durch bauschige, sich überscheidende Falten auf der einen Seite, auf der anderen Seite der senkrechte Zug nach unten sind die gemeinsamen Züge. Eine genauere Einordnung in die sächsischen Skulpturen ist hier nicht möglich, da es am nötigen Vergleichsmaterial fehlt.

Wichtig für die gesamte Kunstgeschichte ist der *Dobraner Hochaltar* (IV), weil er einer der wenigen erhaltenen „Reliquienflügelaltäre [6]) ist.

Der Altar, straff architektonisch im Aufbau, läßt die Anlehnung an die Großarchitektur deutlich spüren.

Der Mittelschrein enthält sieben zweigeschossige, 50 cm tiefe, spitzbogige Nischen, von denen jede von einem auf Strebepfeilern ruhenden Wimperg überhöht wird. Die Mittelnische erfährt nicht wie die übrigen eine Untereinteilung, wodurch sie größer wirkt und die Mitte des Schreins breiter betont. Zwischen den Wimpergen schießen als Fortsetzung der Strebepfeiler Fialen in die Höhe, wodurch die Vertikalbewegung gesteigert wird. Dasselbe bewirken auch die drei Türme, von denen sich der höchste über der mittleren Nische erhebt. Bedeckt wird der Schrein von einem Hauptdach, das von sieben Satteldächern überschnitten wird, deren Abschlüsse nach vorne die Wimperge bilden. Die Wimperge sind mit frühem Blattwerk, Weinblättern und Trauben, geziert. An der Rückseite des Schreines sind Blendnischen angebracht und Türen, die in das Innere führen [7]).

Die Flügel enthalten unter spitzbogigen Blendarkaden in zwei Reihen [8]) übereinander je sieben Figuren, die durch die Säulchen der Blendarkatur von einander getrennt sind, auch wenn sie zu einer Szene zusammengehören. In der oberen Reihe werden je zwei Figurenfelder durch größere Spitzbögen zusammengenommen, die wie die Spitzbögen des Mittelschreines durch Wimperge bekrönt werden. Auch hier ruhen die Wimperge auf stärkeren Pfeilern, die sich in Fialen fortsetzen.

Dargestellt ist auf den Flügeln ein besonders interessanter typologischer Zyklus, worauf bereits *Münzenberger* und *Schlie* hingewiesen haben.

Der Zyklus beginnt mit der Figur Johannes des Täufers, der auf das Erscheinen des Herrn hinweist, bildlich dargestellt durch das Lamm, das Symbol Christi, das er auf der linken

Hand trägt, während er mit der rechten darauf weist. Die mit ihm korrespondierende alttestamentliche Figur der unteren Reihe ist leider verloren gegangen. Man hat sie als Eva ergänzt [9]).

Es folgt darauf unter dem ersten Doppelbogen der oberen Reihe die Verkündigung, die in der unteren Reihe in der Darstellung des Ezechiel, der vor der verschlossenen Pforte sitzt, ihr alttestamentliches Vorbild findet. Gerade die Darstellung der porta clausa kommt in der mittelalterlichen Kunst mit am häufigsten als Hinweis auf die Jungfrauenschaft Mariae vor.

In der nächsten oberen Doppelnische ist die Geburt Christi dargestellt, darunter als Hinweis auf die durch die Geburt unverletzte Jungfräulichkeit der Gottesmutter die Darstellung des brennenden Busches, der trotz des Feuers unversehrt bleibt [10]).

In der dritten Doppelnische folgt die Darbringung Christi im Tempel, die in der Darstellung des Samuel durch seine Mutter Hannah ihr alttestamentliches Vorbild findet.

Auf dem rechten Flügel links oben setzt sich die Darstellung fort. Im oberen Doppelbogen die Geißelung Christi, darunter Moses, der auf den Felsen schlägt, aus dem das rettungsspendende Wasser hervorquillt, das hier mit dem der Menschheit Erlösung bringenden Blute Christi verglichen wird. Daneben die Verspottung Hiobs durch Weib und Teufel als Hinweis auf Christi Verspottung.

In der nächsten oberen Nische der kreuztragende Christus von der klagenden Mutter gefolgt. Zu dieser Szene ist zu bemerken, wie hier immer die zwei wesentlichen Figuren, Christus und Maria, aus der ganzen Szene herausgegriffen werden. Alle anderen Figuren, die bei den Kreuzschleppungsdarstellungen später niemals fehlen dürfen, z. B. Simon von Kyrene, der Christus das Kreuz tragen hilft, sind fortgelassen. Ein Zeichen für den rein symbolischen Charakter der Darstellung, die von allem Erzählenwollen weit entfernt ist. Ikonographisch interessant ist die Art, wie Christus das viel zu kleine Kreuz wie ein Attribut geschultert trägt. Eine für den Jahrhundertbeginn typische Darstellung. Darunter Isaaks Opferung: wie Christus das Kreuz trägt, trägt Isaak das Holz zu seinem eigenen Opfertod. Wie

Christus von seiner klagenden Mutter begleitet wird, folgt auf Isaak sein Vater Abraham.

Die vorletzte Doppelnische enthält den gekreuzigten Christus, von Maria beweint. Ikonographisch interessant ist das Astkreuz, an dem Christus mit schmerzverzerrtem Gesicht hängt, eine Darstellung, wie sie der Anschauung der Mystik entspricht, und in dieser Form ebenfalls für den Jahrhundertbeginn typisch ist. „Da ich am hohen Ast des Kreuzes für dich und die Menschen aus endloser Liebe hing, da wurde meine ganze Gestalt gar jämmerlich verkehrt . . ., denn mein göttliches Haupt war vor Jammer und Ungemach geneigt, meine reine Farbe erbleicht. Sieh, da erstarb meine Schönheit ganz und gar, als ob ich ein Aussätziger und die schöne Weisheit nie gewesen wäre," läßt der große Mystiker *Suso,* der in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gelebt hat, Christus in seinem Buch über die ewige Weisheit reden [11]). Darunter die Darstellung von der ehernen Schlange. Als tertium comparationis ist die errettende Macht zu denken: die von den Schlangen gebissenen Israeliten, die zur ehernen Schlange aufblickten, fanden Heilung, sowie der sündigen Menschheit durch den Glauben an den gekreuzigten Gottessohn Erlösung wird.

Das letzte Feld enthält Christi Auferstehung, darunter aus dem Alten Testament Simson, der die Tore von Gaza aus den Angeln gehoben hat und den Berg Hebron heraufträgt.

Sprachen schon die Darstellungen von Kreuztragung und Kreuzigung sowie die frühe Ornamentik mit natürlichem Blatt- und Rankenschmuck für eine Festlegung der Entstehungszeit in den Jahrhundertanfang, so weisen auch Figurenstil und kompositioneller Aufbau des Altars darauf hin. Die Datierung des Altars ist nämlich durch keine Urkunden gesichert, und es sind darüber die verschiedensten Meinungen ausgesprochen worden [12]).

Zwar sind die Figuren schlank und hager mit kleinen Köpfen auf langen Leibern, aber sie erscheinen gegenüber den Figuren des fortgeschritteneren Jahrhunderts, wenn auch in sehr geringem Grade, plastisch und körperlich. Es ist dies nicht die Körperlichkeit, die sich seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert im Figurenstil geltend macht, sondern sie ist hier als Remineszenz an das 13. Jahrhundert zu betrachten.

Das zeigt auch der Gewandstil, der noch Züge des 13. Jahrhunderts übernommen hat: die Falten sind bauschig und überschneiden sich unruhig, so daß ein flimmerndes Spiel von Licht und Schatten entsteht. Es ist noch nichts von jenem Gleiten und Fließen in der Gewandbewegung, das sich harmonisch dem Körperschwunge anpaßt und so die Figuren selbst zur „melodiösen Linie" werden läßt wie z. B. die Figuren des Oberweseler Altares.

Die Gesichter der Figürchen haben durch die Bemalung sehr gelitten. Die hektische Röte, die auf den Wangen leuchtet, gibt sicher einen sehr falschen Eindruck vom ursprünglichen Aussehen der Figuren. Im großen und ganzen erscheinen die Gesichter zusammengequetscht, breit, fast fett in der Kinnpartie. Wie bei der Königin von Dänemark treten die Backenknochen, die untere Stirnpartie hervor. Auch die Augenbildung ist gleich. Bei den männlichen Figuren sind die Augenbrauen meist zusammengezogen, so daß einige senkrechte Falten entstehen. Die meisten haben auch noch horizontale Stirnfalten. Die Hände sind schlank mit langen Fingern, die an den Spitzen etwas breitgequetscht sind. Soviel über den Figurenstil.

Der Aufbau des Altares weist ebenfalls in den Jahrhundertbeginn. Der 1331 datierte Hochaltar von Oberwesel, der im kompositionellen Aufbau mit dem Doberaner Altar vergleichbar ist, vertritt ein fortgeschritteneres Entwicklungsstadium: die sieben Giebel des Mittelschreines und die dreieinhalb Giebel jedes Flügels werden schon durch einen Maßwerkstreifen zu einem geraden Abschluß gebracht und in den Rahmen des Schreines eingespannt. Als Vorstufe zum Doberaner Altar scheint mir der Marburger Hochaltar zu betrachten zu sein, der aus den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts stammt. Bei ihm als dem früheren Werk ist die Anlehnung an die Großarchitektur noch offensichtlicher: er setzt sich aus drei spitzbogigen Nischen zusammen, jede wie ein gotisches Portal von einem Wimperg bekrönt, der sich auf Pfeiler stützt, die als Fialen weiter in die Höhe ragen. Es ist derselbe Grundgedanke wie beim mittleren Gehäuse des Doberaner Altares, nur daß letzterer, was ja der Materialunterschied verständlich macht, mit seinen sieben Nischen reicher gebildet und in den Einzelformen schlanker

und zierlicher wirkt. Als weiterer Fortschritt sind beim Doberaner Altar die Flügel zu betrachten. Der Marburger Altar mußte zum Schutze der Reliquien mit einer Holzplatte verschlossen werden. Was war naheliegender, als diesem Notbehelf durch Anbringung von Flügeln abzuhelfen, zumal man ja in den Elfenbeintriptychen die besten Vorbilder hatte, die, aus Byzanz stammend, im 13. Jahrhundert in Menge in Frankreich verbreitet waren und von dort ihren Weg nach Deutschland nahmen. Daß die Elfenbeintriptycha bei der Schaffung der Schnitzaltäre mitgewirkt haben, geht auch daraus hervor, daß deren Figurenreliefs oft in Anlehnung an Darstellungen auf Elfenbeintriptychen gegeben sind [13]).

Es steht also im Ausbau wie im Figurenstil der Doberaner Hochaltar zwischen dem Marburger und Oberweseler Hochaltar, was die Annahme der Entstehungszeit im Jahrhundertbeginn am berechtigsten erscheinen läßt, eine Datierung, zu der auch *Noelle* durch einen Vergleich der Figuren mit einem Rostocker Siegel von 1309 kommt [14]). Weniger einfach ist die Frage zu beantworten, wo und von wem der Altar geschaffen worden ist. Daß er nicht von ortseingesessenen Schnitzern angefertigt ist, zeigt ein Vergleich mit den figürlichen Darstellungen des etwa gleichzeitigen Chorgestühls, das, ungleich, roher und gröber in der Ausführung, sicher als einheimische Arbeit anzusprechen ist. Daß es in enger Anlehnung an den Hochaltar entstanden ist, zeigt Habicht durch den Vergleich der Verkündigungsszenen beider Werke [15]).

Ungefähr aus der gleichen Zeit wie der Hochaltar stammt ein *Sakramentsschrank* (V) derselben Kirche, bei dem als besonders günstiger Umstand zu erwähnen ist, daß sich die alte Fassung ziemlich gut erhalten hat und er daher von der Restaurierung verschont geblieben ist.

Der Aufsatz enthält unter einer Kleeblattbogennische das Brustbild des segnenden Christus, wie wir ihn aus den Beau-Dieu-Darstellungen der französischen Kathedralplastik kennen; hier sind besonders Anklänge an Amiens zu verspüren [16]). In den Zwickeln darüber zwei heraldische Löwen, die sich in matter Vergoldung vom blauen Hintergrund abheben. Der Giebel, der darüber aufsteigt, entspricht in Maßwerk und Blattschmuck denen des Hochaltars.

Die Türen des Schrankes enthielten auf den Außenseiten in 16 (4×4) Feldern Sitzfiguren, von denen leider nur noch fünf erhalten sind. Hier ist die Zartheit der alten Fassung besonders fein: die Gewänder sind weiß mit mattem rosa und hellblauem Futter, von einem schmalen Goldsaum umrandet.

Dargestellt sind in der Mitte der obersten Reihe Maria und Christus, rechts und links davon die Apostel Petrus und Paulus. Im zweiten Feld der zweituntersten Reihe hat sich die Darstellung des vor der verschlossenen Pforte sitzenden Ezechiel erhalten. Dieselbe Szene fanden wir auch beim Hochaltar unterhalb der Verkündigungsdarstellung als Hinweis auf die unbefleckte Empfängnis. Wir dürfen daher wohl eine ähnliche Ikonographie wie beim Hochaltar annehmen.

Die Figuren haben trotz ihrer Schlankheit etwas von Monumentalität an sich, die eher an das 13. als an das 14. Jahrhundert erinnert. Christus und Maria thronen mit steil aufgerichtetem Oberkörper. Nur leise senkt Maria das Haupt. Der vertikalen Parallelität der Beine entspricht die horizontale Parallelität, die durch die bei beiden gleiche Kniehöhe, die Sitzbank und die Basis für die Füße gebildet wird. Es ist ein Gegensatz zum Horizontalismus und Vertikalismus, der sich in der Marienkrönung des Tympanons des Westportals der Kathedrale von Notre-Dame in Paris in verstärktem Maße, etwas abgeschwächt in einer Marienkrönung aus Elfenbein im Louvre vorfindet. Die Darstellung der Marienkrönung war in Frankreich ein beliebtes Thema der Kathedraltympana, das ebenfalls auf unzähligen französischen Elfenbeintriptychen weite Verbreitung fand. Französischer Einfluß ist hier wohl kaum zu leugnen. Auch aus den Gesichtern spricht etwas von französischem Wesen. Im Gewandstil veranlaßte die scharfe Gratigkeit und Eckigkeit der Falten *Noelle* zu einem Vergleich mit einer nordfranzösischen Madonna der Schnütgensammlung aus den 20er und 30er Jahren des 14. Jahrhunderts. In dieser Zeit mag die Entstehung des Kelchschranks anzusetzen sein.

Ich möchte hier auch gleich die *Hängeleuchtermadonna* der Doberaner Klosterkirche (VI) besprechen, obgleich ihre Datierung ziemlich unsicher ist. Die auf jeder Seite mit einem Gesicht versehene Mondsichel, auf der die Madonna jetzt

steht, und das Gehänge sind Zutaten des frühen 15. Jahrhunderts.

Die Madonna, bei der sich trotz aller Schlankheit doch noch Sinn für Volumen verrät, hält auf dem linken Arm das Kind, das steil aufrecht sitzt und in ein hemdartiges Gewand gekleidet ist. Mit der rechten Hand reicht sie ihm eine Schale, wohl eine falsche Hinzufügung der Restauration. Das Kind hält die linke Hand im Segensgestus erhoben.

Der Mantel der Madonna, der unter Freilassung des Oberarms von der Schulter herabgleitet, folgt auf der rechten Seite, von großen Hängefalten unterbrochen, dem Umriß des Beines, von dem sich das Knie durchdrückt und diese Seite als diejenige des Spielbeines bezeichnet, während gegenüber das Ende des Mantels in vielen röhrenförmigen Falten frei herabhängt. Am Boden knicken die Falten ein und stauen sich.

Die Madonna gehört zu jenem Typus, der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der französischen Kathedralplastik aufkommt. Beispiele dafür sind die Madonna der Reimser Kathedrale und die „Vierge dorée" von Amiens, letztere schon aus dem ausgehenden Jahrhundert. Um 1300 wird der Typus viel verarbeitet und findet besonders in den Elfenbeintriptychen Verbreitung. In Deutschland sind die bekanntesten Vertreterinnen dieses Typus die Madonna des Magdeburger Domes und die aus Spandau, jetzt im Märkischen Museum zu Berlin, beide um 1300. Die Madonna vom Westportal der Marburger Elisabethkirche zeigt noch mehr Uebereinstimmung in der Behandlung und Haltung des Kindes, doch ist sie, aus den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts stammend, nicht so schlank, sondern breiter und untersetzter als die Doberaner. Dasselbe gilt von der vor 1295 gestifteten Madonna des Eichstädter Doms. Trotz der großen Uebereinstimmung zwischen ihr und der Doberaner Maria, die hauptsächlich auf dem fast ganz gleichen, der Figur in den unteren Partien vorgemauerten Faltenwerk beruht, zeigt sich auch hier bei der Doberaner Figur bereits größere Schlankheit der Proportionen und ein Schmalerwerden der Schultern, was für eine etwas spätere Entstehungszeit, etwa im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts, spricht. Die Qualität der Arbeit entspricht der der Figuren des Hochaltars und

der Grabplatte der Margarethe von Dänemark. Auch die Gesichtsbildung ist hier überall sehr ähnlich: Vorwölbung der unteren Stirnpartie, Betonung der Backenknochen, gleiche Augenbildung.

Die Madonna wird also mit diesen Werken in engsten Zusammenhang zu bringen sein, von denen sie wohl als das fortgeschrittendste anzusehen ist.

Eine außerordentlich feine Arbeit ist die Statue der *heiligen Klara* (VII) im Besitz der Ribnitzer Klosterkirche.

Die noch stark kubisch empfundene Figur steht auf dem linken Standbein, vom rechten Spielbein ist das Knie durch das Gewand hindurch zu spüren. Die Heilige trägt die Tracht der Minoriten: ein graues (Farbspuren) Gewand, das von einem gedrehten Strick gegürtet wird, ferner einen Umhang, der sich eng um den Oberkörper legt, über den Hüften durch die Arme aufgenommen wird und von dort mit flach anliegendem undulierendem Saum herabfällt. Das Kopftuch mit dem doppelten Saum reicht bis auf die Brust herab. Der Schleier, der am Gesicht fest anschließt und in bauschigen Falten ungefähr gleich weit wie das Kopftuch herunterfällt, wird durch ein Spiel von Licht und Schatten belebt. Gesicht und Hände der Figur sind von großer Feinheit. Im Gesichtstyp läßt sie sich mit nichts vergleichen, was in Mecklenburg vorhanden ist. Das spitze Oval des Gesichts, das mit dem breiten Rund der Doberaner Köpfe nichts gemein hat, erinnert an Köln. Daß das Clarissinnenkloster von Ribnitz zu dem in Köln im Mittelalter in enger Beziehung stand, macht die Annahme nicht unwahrscheinlich, daß die Figur aus Köln stammt, eine Annahme, die noch dadurch größere Wahrscheinlichkeit erhält, daß sich im Besitz der Ribnitzer Kirche eine Reihe von Reliquienbüsten befinden, die bestimmt kölnischer Herkunft sind.

Eine recht schlechte Arbeit ist die kleine *thronende Madonna* des Schweriner Museums aus der Kirche zu Belitz (VIII). Die Madonna sitzt, den langen Oberkörper steif aufgerichtet, auf einer niedrigen Bank mit polygonalem Tritt. Auf ihrem rechten Knie sitzt das halbbekleidete Kind, dem sie mit der linken Hand eine Kugel reicht. Das linke Knie tritt gegen das rechte zurück, wodurch eine Art Kontrapoststellung zwischen Ober- und Unterkörper bewirkt wird.

Von der Gewandung läßt sich nur noch das Manteltuch erkennen, das vom Haupte heruntergleitet und von rechts nach links über die Beine geworfen ist. Ueber dem Schoß legt sich der Saum breit um, zwischen den Knien ergibt sich eine tiefe, eingeknickte Falte.

Die Madonna gehört zu dem in Nordfrankreich in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ausgebildeten Sitzmadonnentyp, der um die Jahrhundertmitte auch in Deutschland weite Verbreitung fand. Zum Vergleich ziehe ich eine aus Nordfrankreich stammende Madonna der Kölner Schnütgensammlung von etwa 1320 heran [17]). Die Abwandlung in der Bewegung beider Beine, das Ruhen der Last des Kindes auf dem höhergenommenen rechten Knie (bei der Schnütgenmadonna dadurch motiviert, daß der Fuß auf einen Drachenkopf gestützt ist) und die steife Haltung des langen Oberkörpers sind die gemeinsamen Kennzeichen.

Daß der Oberkörper des Kindes unbekleidet ist, spricht für eine etwas spätere Entstehungszeit, etwa die Jahrhundertmitte.

Schon etwas über die Jahrhundertmitte hinaus zu datieren ist der *Altarschrein von Rossow*, ein Werk von recht guter Qualität (Abb. Schlie Bd. V S. 591).

Alt ist nur der Mittelschrein, alles andere sind Zutaten späterer Zeitalter.

Der Schrein enthält in der Mitte die Darstellung der Marienkrönung, darunter Christus am Kreuz, von Maria und Johannes betrauert. Ueber diesen beiden Figuren sind die Halbfiguren zweier Propheten mit Spruchbändern angebracht. Rechts und links von den Darstellungen des horizontal geteilten Mittelfeldes stehen die zwölf Apostel in zwei Reihen zu je drei Figuren übereinander. Auch die Apostel tragen Spruchbänder. Die Figuren stehen unter Spitzbögen, die in der oberen Reihe durch Wimperge bekrönt werden, über denen ein breites Maßwerkband herläuft. Der Schrein gehört im kompositionellen Aufbau und Figurentyp zu den rheinischen Altären von Marienstadt und Oberwesel. Da die Figuren schon etwas entwickelter sind als die der oberen Figurenreihe des Oberweseler Hochaltars, die *E. Fischel* in die Jahrhundertmitte ansetzt, mag die Entstehung des Rossower Altars in die 60er oder 70er Jahre des 14. Jahrhunderts fallen.

II. Die Werke vom Ende des 14. Jahrhunderts bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts.

1. Die Kunst um 1400; Uebergangsform von der älteren idealen Richtung zum Realismus des späteren Mittelalters und Beginn des weichen Stils.

Seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts wird die Zahl der erhaltenen Schnitzwerke in Mecklenburg größer, so daß es eher möglich wird, einen Entwicklungsgang daran zu verfolgen. Allerdings nicht Schritt für Schritt, denn gerade „um 1400 befindet sich die Kunst in einem wahren Tumult von Möglichkeiten“ [18]), verursacht durch eine Stilwandlung, die in den 70er und 80er Jahren des 14. Jahrhunderts einsetzt und um 1400 noch in vollster Wallung ist. Dazu müssen wir hier, was besonders in einer Epoche neuen Kunstwollens stark ins Gewicht fällt, vor allem an jenen Satz *Pinders* erinnern [19]), daß „stets vorwärtsdrängende Zwanziger, fertige Vierziger, rüstige Sechziger zugleich am Werke sind“ und demnach manches Werk, von einem älteren Schnitzer in jügerer Zeit angefertigt, älter erscheint als das zeitlich vorangehende Werk eines jungen Künstlers, der schon ganz die neuen Ideale vertritt. Daher ist besonders jetzt eine genauere Datierung kaum möglich, zumal meistens feste Anhaltspunkte dazu fehlen.

Aber bei allen diesen Schwankungen, denen die Kunst jetzt unterworfen ist, läßt sich der Weg, den sie nimmt, doch erkennen: der Weg fort von dem linearen Flächenstil der Hochgotik zum plastischen realistischen Stil des späteren Mittelalters. Ich darf wohl davon absehen, eine Schilderung dieser Stilwandlung voranzuschicken, da sie *Pinder* in seiner „Kunst des 14. Jahrhunderts“ genügend charakterisiert hat, und mich darauf beschränken, an Hand der in Mecklenburg vorhandenen Schnitzwerke diesen neuen Stil der „bürgerlichen

Epoche", der zu dem alten der „mystischen Epoche" im stärksten Gegensatz steht, darzustellen.

Wieder ist es die Doberaner Klosterkirche, die mit ihrem verhältnismäßig großen Reichtum mittelalterlicher Kunstdenkmäler uns hier eine Reihe von Beispielen liefert: die untere Figurenreihe des Hochaltars, das Sakramentshaus und den Kreuzaltar.

Ich beginne mit der *unteren Reihe des Hochaltars,* weil hier ein Vergleich der Figurengestaltung der mystischen und der bürgerlichen Epoche durch das unmittelbare Neben- oder vielmehr Untereinander der Figuren erleichtert wird.

Die Figurenreihe enthält in der Mitte die Darstellung der Marienkrönung, in den Flügeln je sechs Aposteln und einen Heiligen, den heiligen Gregor als äußerste Figur des linken und den heiligen Georg als äußerste Figur des rechten Flügels. Die jetzige Anordnung der Figuren zeigt die Skizze [20]).

Gregor	Bartholom.	Jakob min.	Simon	Matthias	Andreas	Petrus					Marien-Krönung					Paulus	Jakob maj.	Johannis	Philippus	Thaddäus	Matthäus	Georg

Die Figurenreihe läßt sich allein schon an dem reicher ausgebildeten Maßwerk, das nicht mehr wie bei den oberen Reihen nur aus einfachen Rundstäben gebildet wird, sondern reiche Profilierung zeigt, als spätere Hinzufügung erkennen. Vom Stil der Figuren läßt sich folgendes aussagen:

Vor allem haben sich die Proportionen geändert. Aus den überschlanken, dürren Gestalten der früheren Epoche mit ihren kleinen Köpfen auf langen Hälsen sind stämmige, fast untersetzte Figuren mit dicken Schädeln geworden, die fast ohne Hals auf dem Rumpf aufsitzen. Der Körper, der bei den oberen Figuren kaum durch das Gewand zu spüren war, wird hier durch die breiten Schultern, durch die unter dem straff gespannten Gewande sich abzeichnende Brust und durch die Vorwölbung des Leibes betont. Gerade diese Vorwölbung des Leibes ist für den neuen Stil, der soviel wie möglich mit der plastischen Masse arbeitet, besonders wichtig. Mit ihr „als Ausdruck eines kräftigen Innerhalb arbeitet die Figur dem reinen Seitwärtsschwunge, dem Ausdruck eines

übermächtigen Außerhalb, entgegen; dem graphischen Flächen- und Ansichtszwange zugleich mit einer kubischen Schwellungsgewalt“ [21]). Diese Figuren machen vollkommen den Eindruck eines in sich selbst Gefestigtseins im Gegensatz zu den oberen Figuren, die im Geiste der Mystik geschaffen, allzu sehr zeigen, daß der Körper nur als notwendiges Uebel aufgenommen wird. Dieser Eindruck des in sich selbst Gefestigtseins wird vor allem auch durch die bessere Ponderation bewirkt. Die Figuren stehen fest auf dem Standbein, das Spielbein ist leicht zur Seite gestellt, im Gegensatz zu den oberen Figuren, die auf unnatürlich kleinen Füßen balanzieren oder in unmöglicher Körperverdrehung einhertänzeln.

Auch aus der Art der Gewandbehandlung spricht das Gefühl für Masse und ihre plastische Durchbildung: die Mantelenden, die an den Seiten mit undulierendem Saum herabhängen, sind tief eingearbeitet und nicht flachgedrückt wie bei den (oberen) Figuren des flächlichen Stiles.

Das Gewand ist in den meisten Fällen zwar noch das aus der Antike übernommene Idealgewand, doch wo es irgend geht, muß es zugunsten des Zeitkostüms weichen. Z. B. trägt der heilige Georg eine Ritterrüstung, wie sie häufig bei Ritterfiguren auf Grabplatten der letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts vorkommt [22]), den engen Lendner mit dem gebuckelten Gurt, der tief unter der schlanken Taille sitzt. Unter dem Lendnersaum kommt die ausgeschweifte Brünne zum Vorschein. Der Mantel, der hinten glatt herunterhängt, bildet gleichsam die Folie zu der Figur, ein Motiv, das in der Plastik der Parler und den mit ihr in Beziehung stehenden Werken häufig Anwendung findet.

Die Gesichtsbildung ist bei den Figuren fast durchweg gleich. Der Gesichtsausdruck ist mehr oder weniger nichtssagend, denn „die Neutralisierung des Physiognomischen tritt da ein, wo das Problem der Figur an sich neu gestellt wird [23]).

Auch die Maria der Krönungsszene verdient als typisches Beispiel des neuen Stils etwas eingehender behandelt zu werden. Christus und Maria sitzen, um ein Drittel der Banklänge voneinander entfernt, in fast symmetrischer Haltung einander gegenüber. Maria hat die Hände in betendem Gestus bis zur Brusthöhe erhoben, der Oberkörper ist steif aufgerichtet, der Kopf ein wenig zur rechten Schulter geneigt.

Die etwas unschön wirkende Beinstellung mit den etwas einwärts gesetzten Füßen und den auseinandergerichteten Knien findet sich häufig bei Sitzfiguren dieser Zeit [24]).

In der Bildung des Körpers lassen sich besonders die Merkmale des neuen Stiles spüren. Schon in dem dicken Kopf, der auf dem stämmigen, kurzen Hals aufsitzt, zeigt sich das Streben nach Masse und der Drang, lebensfähige, körperliche Figuren wiederzugeben, die in weitem Abstand von den körperlosen Gebilden der vorangehenden Epoche stehen. Auf das kräftige Doppelkinn, die vollen Wangen und die breite Stirn ist aufmerksam zu machen. Dazu kommen wieder die übertrieben breiten Schultern, die durch den weiten Ausschnitt des modischen Gewandes noch betont werden, und der vorgewölbte Leib, über den sich das Gewand so straff spannt, daß der Nabel hindurchscheint: man soll eben spüren, daß unter dem Gewande in Wahrheit ein nackter Körper ist. Es ist dies nicht etwa Stileigentümlichkeit der Doberaner Figuren, sondern Zeitstil und findet sich, um einige Beispiele anzuführen, in noch verstärktem Maße in dem Grabmal der Cinna von Vargula in Erfurt [25]) und der Löwenmadonna aus Hermstorf bei Ohlau [26]).

Die modischen langen Aermel des Unterkleides, die die Hände zur Hälfte bedecken, finden sich vielfach auf den Malereien der böhmischen Schule und den unter ihrem Einfluß stehenden Malereien des Grabower Altars. Dasselbe gilt von der modischen Haartracht mit den seitlich an den Schläfen abstehenden Korkzieherlocken, die sich, allerdings bei weitem zapfenartiger gebildet, bei der heiligen Cäcilie des Grabower Altares wiederfinden.

Genügen aber diese Uebereinstimmungen wirklich, die unteren Figuren des Doberaner Hochaltars der Bertramwerkstatt zuzuschreiben, oder ist es nicht vielmehr nur die Betonung des Epochalen, die, wie ich ausgeführt habe, hier, wie auch am Grabower Altar besonders zutage tritt und zu dieser Behauptung führen konnte? Leicht ist es, die Figuren ohne nähere Begründung der Bertramwerkstatt zuzuschreiben, wie es bei *Lichtwark* geschieht [27]). Vor allem muß man daran denken, daß der Name Bertram wenigstens für die Plastik nicht vielmehr als einen Sammelbegriff bedeutet, und sich allein schon am plastischen Schmuck des

Grabower Altares mindestens zwei bis drei verschiedene Hände unterscheiden lassen, die im einzelnen zu bestimmen nicht meine Aufgabe sein kann.

Aber selbst wenn man alle Figuren des Grabower Altars der Reihe nach mit den Doberanern vergleicht, lassen sich keine finden, die soviel Aehnlichkeit hätten, daß man sie demselben Schnitzer zuschreiben möchte. Dazu kommt noch, daß die 1379 datierten Grabower Figuren schlechter proportioniert und schlechter ponderiert, also überhaupt weniger fortgeschritten als die Doberaner sind, die man, wie mir scheint, nicht mit Unrecht, mit der 1368 erfolgten Weihe des Neubaus der Kirche in Zusammenhang gebracht hat.

Man wird also entweder annehmen müssen, daß diese Vermutung hinfällig ist, und die Doberaner Figuren später als die des Grabower Altares entstanden sind, oder man wird einen anderen fortgeschritteneren Schnitzer und zwar, meiner Meinung nach, böhmischer Schulung für die Doberaner Figuren annehmen müssen. Denn was bei ihnen noch besonders auffallend ist, und sie von den Bertramfiguren unterscheidet, ist ihr ausgesprochen slavischer Gesichtstyp, der besonders beim Christus stark entwickelt ist. Dieses Gesicht, fast breiter als lang, mit niedriger Stirn, geschlitzten Augen, auffallend hervortretenden Backenknochen und einer Stumpfnase, deren Rücken durch einen einzigen kühnen Zug mit dem Schnitzmesser ausgehöhlt ist, ist von typisch östlichem Aussehen. Wenn hier irgend ein Vergleich möglich ist, möchte man an den Kopf Ottokars im Prager Dom [28]) denken. Freilich läßt sich Stein und Holz, Monumental- und Altarplastik nicht gut vergleichen, aber ich glaube, daß bei einer Zusammenstellung der böhmischen Holzplastik sich manches Schnitzwerk fände, das mit den Doberaner Figuren Verwandtschaft zeigte. – Die Bedeutung und der große Einfluß der böhmischen Kunst zur Zeit Karl IV., also der Zeit, in die die Doberaner Arbeiten fallen, ist von *Pinder* und *Wiese* zur Genüge dargestellt worden. Daß auch Mecklenburg von diesem Einfluß nicht unberührt geblieben ist, ist umso wahrscheinlicher, als Beziehungen zwischen Karl IV. und Albrecht II. von Mecklenburg urkundlich nachgewiesen sind. Am 17. Mai 1374 schloß Karl IV. mit den Herzögen von Pommern und Mecklenburg einen Landfrieden zu Prenzlau [29]),

und aus demselben Jahre haben sich mehrere Quittungsurkunden von Albrecht von Mecklenburg[30]) für Karl IV. erhalten. Nach alledem werden wir die Doberaner Figuren wohl als unter böhmischem Einfluß stehend oder selbst von einem böhmischen Schnitzer angefertigt ansehen dürfen. Daß sie zu der Bertramwerkstatt auch irgendwie in Beziehung stehen, will ich nicht absprechen, obgleich ich bei beiden Arbeiten nur Uebereinstimmungen, die auf der Betonung des Epochalen beruhen, sehen kann.

Dagegen scheinen mir die Figuren des *Doberaner Sakramenthauses* (IX), was Gesichtsbildung, Proportionen und Ponderation anbelangt, den Grabower Figuren näherzustehen, nur daß sie handwerklicher gearbeitet sind, was sie qualitativ mit den schlechteren Sitzfiguren der Grabower Predella auf eine Stufe stellt.

Bevor ich näher auf die Ikonographie und den Stil des Figurenschmuckes eingehe, sei kurz einiges über das Tabernakel selbst gesagt.

Nicht nur deshalb verdient es Beachtung, weil es das älteste Sakramentshaus Deutschlands ist, sondern auch die Tatsache, daß es bis auf den untersten Teil, den Fuß, aus einem einzigen Eichenstamm geschnitzt ist, ist gewiß imponierend.

Der Aufbau hat das Aussehen einer riesigen Monstranz und setzt sich wie eine solche aus einem Fuß, einem Griff, einem Schrein zur Aufbewahrung der Hostie und einem Helm zusammen.

Der sechsteilige Fuß ist an jeder Kante mit einem Strebepfeiler verziert, der oben mit einem Wasserschlag abschließt und bis zu diesem hin von einer auf dem Kaffsims aufsitzenden Fiale begleitet wird. Die sechs geraden Zwischenwände enthalten über Maßwerkrosetten sechs Sitzfiguren unter ebenfalls mit Maßwerk ausgefüllten, reich profilierten Spitzbögen. Eine mit Zinnen bekrönte Galerie schließt den Fuß nach oben ab. Der kurze, sechsteilige Griff wird von einem unten glatten, nach oben gekehlten Ring umfaßt. Den Auflauf zum Schrein bildet ausgebauschtes Blattwerk, über dem gekehlte Platten liegen. Es folgt jetzt der eigentliche Hauptteil, der aus zwei mit Türen versehenen Geschossen besteht und zum Aufbewahren der Hostie diente. Vor den

sechs Wänden des unteren Geschosses stehen Schnitzfiguren unter Baldachinen, die aus zwei aneinanderstoßenden, mit Maßwerk gefüllten und mit Kreuzblumen besetzten Spitzbögen mit darüber befindlichem Gitterwerk gebildet sind.

Die Wandflächen des zweiten Geschosses füllen lichte vierfältige Maßwerkfenster. Den Kanten sind wie beim Fuß Strebepfeiler mit begleitenden Fialen vorgelegt. Den Abschluß bildet eine zinnengekrönte Galerie. Ueber ihr erhebt sich, in drei lichten Geschossen, von denen jedes wieder eine Zweiteilung erfährt, die abschließende Fiale. Auch hier sind die sechs Kanten wieder mit Strebepfeilern verziert, auf deren Wasserschlag beim Beginn des zweiten Stockwerkes Fialen stehen. Im ersten Hauptgeschoß schießen sechs Fialen am Fußgesims neben den Strebepfeilern auf. Zwischen den Riesen dieser Fialen erhebt sich der Helm, an den Kanten mit Krabben geziert, in einer doppelten Kreuzblume abschließend.

Nun zum Figurenschmuck: die sechs Sitzfiguren des Fußes sind Melchisedek, David, Debora, Abel, Benedikt und Bernhard [31]). Die stehenden Figuren des oberen Geschosses sind Maria, Johannes der Täufer, Jahannes der Evangelist, Jokobus maior, Petrus und Papst Gregor, also auch hier wieder alt- und neutestamentliche Figuren, die zum Teil symbolische Bedeutung haben. Melchisedek, David, Debora, Abel und Johannes der Täufer weisen auf Christus und dessen Opfertod, d. h. auf die im Tabernakel befindliche Hostie hin. Benedikt und Bernhard sind als Gründer des Mönchtums und Repräsentant des Zisterzienserordens hier vertreten, und Maria, Papst Gregor und die Apostel Petrus und Paulus waren nach der ersten Weihurkunde vom 3. Oktober 1232 [32]) die besonderen Schutzheiligen des Klosters.

Um den Figurenstil zu zeigen, seien eine männliche und eine weibliche Stehfigur, Maria und Johannes der Täufer, herausgegriffen. Es fallen wieder in erster Linie die sehr untersetzten Proportionen — die riesigen Köpfe betragen ein Drittel der gesamten Körperlänge — und vorgewölbten Leiber auf. Sprach aus den Figuren der unteren Reihe des Hochaltars bereits statischer Sinn und Gefühl für ausgeglichene Ponderation, so werden wir bei diesen Figuren, die trotz deutlich markierten Stand- und Spielbeins den Eindruck eines

etwas unsicheren Stehens machen, an die Grabower Figuren erinnert (hierzu vgl. auch Petrus und Jakobus maior Abb. 411 der Aufnahmen der Berliner Staatl. Bildstelle mit den Grabower Figuren).

Die längliche Form der großen Schädel, wie sie besonders bei der Johannesfigur auffällt, mit der hohen, nach oben vorgewölbten Stirn, werden wir bei männlichen Schnitzfiguren in Mecklenburg noch sehr häufig antreffen, so daß wir hier wohl eine spezifisch mecklenburgische Art der Gesichtsbildung annehmen können. Dasselbe gilt von der geraden, ein wenig aufgestülpten Nase, von den hervortretenden Backenknochen und der stark gekennzeichneten Linie, die sich von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln hinzieht. Der etwas pathetische Ausdruck mit dem leicht geöffneten Mund ist eine Eigentümlichkeit, die mit der Kunst der Parler in die Plastik aufgenommen wird.

Das Idealgewand ist auch hier nach Möglichkeit vermieden. Die Maria trägt unter dem Mantel das enganliegende Gewand mit weitem Ausschnitt und langen Aermeln, wie wir es bereits bei der Maria der unteren Figurenreihe des Hochaltars gesehen haben, und Johannes das härene Gewand im Gegensatz zum Johannes des älteren Teils des Hochaltares.

Qualitativ stehen die Figuren, wie bereits erwähnt, mit den wenigen guten Sitzfiguren der Grabower Predella auf einer Stufe, so daß hier Zugehörigkeit zur Bertramwerkstatt wohl kaum zu leugnen ist.

In dieselbe Zeit gehört der *Doberaner Kreuzaltar* (Abb. *Schlie* III S. 598/99 ff; X.), so benannt nach dem Triumphkreuz, das mit ihm in Verbindung steht. Seine besondere Bedeutung beruht aber hauptsächlich auf seiner Eigenschaft als Doppelaltar. Als solcher war er ursprünglich im Lettner der Kirche aufgestellt und zwar so, daß die „Christusseite" der Gemeinde, die „Marienseite" dem Mönchchor zugewandt war.

Jede Seite des Mittelschreines ist mit zwei Flügeln verschließbar, von denen jede durch Pfeiler mit vorgelagertem Strebewerk in zwei Felder für Figurenreliefs geteilt wird, während die festen Mittelschreine selbst je drei Felder enthalten. Die hohen Baldachine über den Figurenreliefs, die auf Pfeilern ruhen, sind zweigeschossig mit engem, hohem Gitterwerk und reichprofilierten Spitzbögen, deren Maßwerkfüllung hauptsächlich den Kreisbogen enthält.

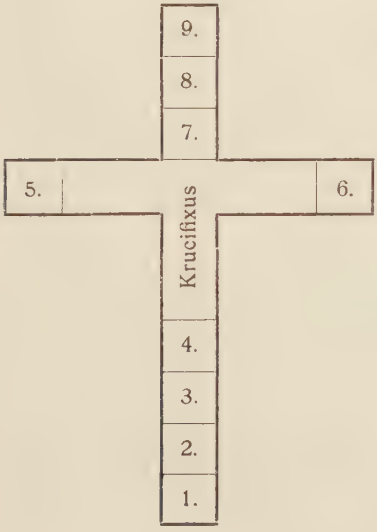
Ueber dem Schrein erhebt sich, an der Christusseite über einem Zierstreifen, in dem Maßwerkrosetten und Medaillons mit Halbfiguren abwechseln, wie bereits erwähnt, das Triumphkreuz, von dem drei Balkenenden je in einem größeren Quadrate abschließen. Abstehendes Blattwerk als Symbol des der Menschheit aus Christi Kreuzestod entsprießenden Lebens umzäunt die Balkenränder. Zwischen drei Blattpaaren des Lang- und zwei Blattpaaren des Querbalkens sind halbe Vierpässe mit Köpfen und Spruchbändern angebracht. Das Kreuz enthält auf der jetzt dem Langhaus zugekehrten Seite einen weit über lebensgroßen Kruzifixus und figürliche Reliefs, auf der anderen Seite ebenfalls Figurenreliefs und in der Mitte die Kolossalstatue der Madonna.

Die Ikonographie ist ähnlich wie beim Hochaltar derselben Kirche: ein Zyklus alt- und neutestamentlicher Szenen, die zueinander in Beziehung stehen. Der linke Flügel der Christusseite zeigt Christus auf dem Oelberg betend, hinter ihm die schlafenden Jünger. Daneben als alttestamentliches Vorbild Daniel, der gegen das Gebot des Königs Darius zu seinem Gott betet, und dabei von drei Männern gestört wird [33]). Als nächste Darstellung folgt im Mittelschrein Christus vor Pilatus, der sich zum Zeichen seiner Unschuld die Hände wäscht. Dann, senkrecht unter dem Kreuzesstamm, die Darstellung des Sündenfalles. Bekanntlich war es im Mittelalter ein beliebtes Motiv, unter dem Kreuz den Sündenfall oder, einen Hinweis darauf, etwa den Schädel Adams oder Adam selbst (Wechselburg) darzustellen. Als dritte Darstellung des Mittelschreines folgt die Kreuzschleppung. Der rechte Flügel enthält die Dornenkrönung und Verpottung Christi, als alttestamentliches Vorbild dazu die Verspottung des Hiob durch Weib und Teufel. Die Anordnung zeigt die Skizze.

1) Oelberg	2) Daniel beim Gebet überrascht	3) Handwaschung des Pilatus	4) Sündenfall	5) Kreuztragung	6) Hiobs Plage	7) Dornkrönung

Der linke Flügel der Marienseite enthält die Heimsuchung und aus dem alten Testament Gideon und den Engel, eine Szene, die außerordentlich häufig nach der Jahrhundertmitte in Mecklenburg als Hinweis auf die unbefleckte Empfängnis der Maria angewandt wurde (z. B. beim Marienaltar der Rostocker Heiligkreuzkirche und dem sich jetzt im Altertumsmuseum befindenden Al ar der ehemaligen Johanniskirche). Im Mittelschrein folgt die Darstellung der Maria im Wochenbett; senkrecht unter dem Kreuzesstamm Moses und der brennende Busch wieder als Hinweis auf die Unbeflecktheit. Dann reiht sich die Darstellung Christi im Tempel und als alttestamentliches Vorbild die Darbringung Samuels durch Hanna, und als letzte Szene die Flucht nach Aegypten an.

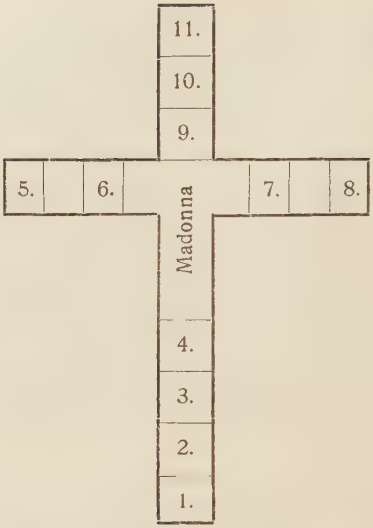
1) Heimsuchung	2) Gideon u. d. Engel	3) Maria im Wochenbett	4) Moses u. der feurige Busch	5) Darstellung Christi im Tempel	6) Darbringung Samuels durch Hanna	7) Flucht nach Aegypten



Das Triumphkreuz enthält nur alttestamentliche Szenen und zwar auf der Christusseite:

1) Opferung Isaaks,
2) Jakobs Kampf mit dem Engel,
3) Simson mit den Toren von Gaza,
4) Melchisedek und Abel,
5) Errichtung der ehernen Schlange,
6) David und Goliath,
7) Moses verwandelt Wasser in Blut [84])
8) Elias und die Witwe von Zarpath,
9) Seligkeit und Verdammnis [85]).

Die Figurenreliefs der Marienseite sind wegen der jetzigen Aufstellung des Altares unmittelbar vor



der Westmauer des Mittelschiffes schwer zu erkennen. Sie stellen dar:

1) Moses schlägt Wasser aus dem Felsen,
2) Matthäussymbol,
3) Josua und Kaleb mit der Traube,
4) Judith mit dem Haupte des Holofernes,
5) David und Abigail,
6) Markussymbol,
7) Lukassymbol,
8) Ehuds Sieg über die Moabiter,
9) Esther und Ahasver [36])
10) Johannessymbol,
11) Salomo und Batseba [37]).

Die fünf männlichen Halbfiguren in den Medaillons des Zierstreifens, der zwischen Christusseite und Triumphkreuz eingeschoben ist, haben bis jetzt noch keine endgültige Deutung erfahren. *Dolberg* legt sie als die vier Kirchenlehrer Augustin, Ambrosius, Hieronymus und Gregor aus und will in dem mittleren auf Grund der Pfeiler, die er in der Hand hält, den heiligen Hubertus dargestellt sehen. Mit Recht weist *Schlie* diese Annahme zurück, da der Heilige den Kardinalshut des Hieronymus trägt. Eine einwandfreie Lösung der Frage wage ich nicht zu geben. Die Männerköpfe mit den Schriftrollen in den halben Vierpässen stellen die großen und kleinen Propheten dar, doch lassen sie sich nicht mehr bestimmen, da die Inschriften der Spruchbänder nicht erhalten sind.

Was den Stil der Figurenreliefs anbelangt, so hat bereits *Schlie* darauf hingewiesen, daß die Figurenreliefs der Marienseite und des Triumphkreuzes älter als die der Christusseite sind, eine Feststellung, die von *Matthaei, Lichtwark* und *Wrangel* als zutreffend bestätigt wird. *Lichtwark* betrachtet die Reliefs der Marienseite als Werke Meister Bertrams und *Matthaei* schreibt die Reliefs der Christusseite derselben Werkstatt zu, aus der der Landkirchner Altar des Kieler Thaulowmuseums stammt.

Ich werde daher kurz auf den Stil der Figuren im allgemeinen eingehen und dann zu den verschiedenen Ansichten Stellung nehmen. Ich beginne mit den älteren Reliefs der Marienseite.

In Bezug auf die Darstellung des Räumlichen stehen die Reliefs der Wirklichkeit noch sehr fern: das Hintereinander der Figuren wird noch durch das Uebereinander ersetzt.

In der Figurenbildung zeigen sich die Charakteristika des neuen Stils: hochgezogene, breite Schultern, vorgewölbte Leiber, starke Andeutung der Brust. Der Eindruck der Akzentuierung des Körperlichen wird durch die straff, fast wie naß um die Körper gespannten Gewänder noch verstärkt.

In der Gesichtsbildung der Figuren zeigen sich nicht viele Variationen; meist wiederholen sich die gleichen Typen: Frauen und jugendliche Figuren mit vollen, mehr oder weniger runden Gesichtern, mit gerader Nase, kleinem, zugespitzten Mund, kleinem etwas vorstehenden Kinn und meist Grübchen in den Wangen. Männer mit schmalen Gesichtern, hervorstehenden Backenknochen, eingefallenen Wangen, eckigen Stirnen und gerader oder etwas gebogener Nase. Sie tragen, um das Alter anzudeuten, einen wallenden Vollbart oder einen kleinen Spitzbart.

Die Haarbildung ist sehr verschieden. Vielfach legt sich das Haar in breiter Masse um den Kopf, nur durch wenige Einkerbungen in regelmäßigem Abstand gegliedert. Neben dieser primitiven Art der Haarbehandlung findet sich auch eine sorgfältigere und reichere Gliederung der einzelnen Haarpartien durch viele kleine Kerben und Rillen, der gegenüber die zuerst beschriebene Art der Haarbehandlung den Eindruck von Unfertigkeit erweckt. Es wäre daher entweder möglich, daß die Reliefs, bei denen das Haar in der einfacheren Art gebildet ist, unvollendet sind, oder daß wir es hier mit handwerklicherer Schnitzarbeit zu tun haben, was nicht unmöglich ist, da wir eine ähnliche Art der Haarbildung bei „plattdeutschen" Arbeiten häufig antreffen.

Aufmerksam zu machen ist auch auf die Augenbildung: „die vorquellenden Augen, die aus einer gleichsam geblähten Auftreibung der Masse entstanden zu sein scheinen," sind für den neuen, durch Masse wirkenden Stil charakteristisch. Auch

bei der Haarbehandlung fanden wir jene Tendenz nach Massenwirkung. Zur Augenbildung ist noch zu bemerken, daß Lider und Iris nur durch Bemalung angegeben sind.

Hände und Füße sind ziemlich zinkenartig gebildet.

Trotzdem läßt sich nicht leugnen, daß der Schnitzer Freude an der Beobachtung der Umwelt verrät. Genremotive werden nach Möglichkeit in die Darstellung eingeflochten. Z. B. ist es sehr amüsant, wie der Ziegenbock bei der Szene „Isaaks Opferung" an einem Ast an den Hörnern aufgehängt ist, oder wie der Schild des Riesen Goliath mit einer Grimasse verziert wird. Gerade bei dieser Szene ist darauf hinzuweisen, daß die Reliefs nicht ohne Sinn für Dramatik der Erzählung gegeben sind. Wie sich hier David und Goliath gegenüberstehen und David zum Wurf mit der Schleuder ausholt, ist nicht unlebendig geschildert.

Das Zeitkostüm kommt auch hier wieder nach Möglichkeit in Anwendung, so z. B. trägt die Madonna eine weit ausgeschnittene enganliegende wamsartige Bluse mit langen engen Aermeln.

Die große Madonnenstatue an dieser Seite des Triumphkreuzes ist leider ebenfalls wegen der jetzigen Aufstellung des Altarschreines schwer zu erkennen. Soviel sich beurteilen läßt, gehört sie dem um 1370/80 verbreiteten Madonnentyp an: auf dem linken Arm trägt sie das Kind, das aufrecht sitzend aber nackt gegeben ist, in der Rechten hält sie das Lilienzepter. Die Anordnung des Umhangs ist ähnlich wie bei der Krugschen Madonna im Mainzer Museum.

Es ergibt sich für die Figurenreliefs, daß sie auf gleicher Stilstufe wie die Malereien und die Plastik des Grabower Altares stehen; qualitativ macht sich allerdings doch ein Unterschied bemerkbar. *Lichtwark* hat sie deshalb als Jugendwerke Meister Bertrams oder Skizzen zum Grabower Altar bezeichnet. Durch einen Vergleich der Darstellung von Isaaks Opferung bei beiden Werken sucht er dies zu beweisen. Es findet sich hier ja allerdings manches Gleiche: die Art und Weise, wie sich die Gewänder um die Körper spannen und flatternde Gewandzipfel die Darstellung beleben. Aber diese Uebereinstimmung beruht zum größten Teil auf dem Zeitstil. Auch die amüsante Art, wie der Ziegenbock an einem Ast an den Hörnern aufgehängt ist, könnte man als die originelle

Idee desselben Meisters bewundern, fände sich nicht dieselbe Darstellung auf den Wangen des viel älteren Lübecker Chorgestühls [38]).

Ich möchte die Reliefs nicht als Jugendwerke Meister Bertrams betrachten, zumal sie viel weniger „spießig" als die Bertramarbeiten sind, wohl aber als Bertramwerkstattarbeiten, wenn wir unter Bertramwerkstatt die Werkstatt verstehen wollen, durch die der neue Stil in Mecklenburg eingeführt wurde.

Die Christusseite unterscheidet sich, wie bereits erwähnt, im Stil von der Marienseite und dem Triumphkreuz. Bei der Reliefbildung fällt hier die bei der Mehrzahl der Reliefs besonders stark ins Auge springende Isokephalie auf. Die Figuren werden nach Belieben in die Länge gezogen oder verkürzt, um die Reliefs zu füllen, so daß die Figuren vielfach viel zu klein oder viel zu groß gebildet sind. So ist z. B. der betende Christus der Oelbergszene oder der der Kreuztragung von unheimlicher Länge. Aber nicht nur die Christusfigur, etwa um sie als Hauptperson zu charakterisieren, sondern auch zum Teil die Nebenpersonen sind so lang und wieder so kurz gebildet, daß sich hier der *Pindersche* Satz von „dem Tumult von Möglichkeiten um 1400" bewahrheitet.

Bei der Körperbildung selbst macht sich der Mangel an anatomischem Verständnis bemerkbar. Wenn man den Oberkörper des nackten Hiob, der durch sein langes Leiden möglichst abgemagert dargestellt werden soll, mit dem des Adam vergleicht, so merkt man zwar, daß sich der Künstler bemüht, bei dem Adam einen möglichst kräftigen jugendlichen Körper, bei dem Hiob einen möglichst entkräfteten Greisenkörper darzustellen, aber es gelingt ihm doch recht schlecht; die Rippen werden durch geradlinige parallele Rillen markiert, Hände und Füße sind ungeschickt und zinkenartig gebildet, und wo Fingergelenke angegeben sind, sitzen sie meistens verkehrt, und die Finger biegen sich in unmöglicher Richtung.

In der Gesichtsbildung und Haarbehandlung unterscheiden sich die Figuren nicht sehr von denen der anderen Seite. Dagegen ist hier entschieden der Versuch gemacht, die Gesichter ausdrucksvoll blicken zu lassen. Man betrachte das Gesicht des inbrünstig ins Gebet versunkenen Christus,

den wehmütigen und doch demutsvollen Ausdruck des Hiob der Verspottungsszene und des Christus der Dornenkrönung. Daß auch hier wieder Lebendigkeit angestrebt wird, zeigt die Darstellung von Hiobs Klage, auf der der Teufel eine wilde Grimasse schneidend mit hocherhobenen Armen die Keule zum Schlage erhebt, und der Kriegsknecht, der auf der Dornenkrönungsszene Christus die Zunge herausstreckt.

Das Gewand ist auch hier wieder nach Möglichkeit das Zeitkostüm. War auf dem Doberaner Hochaltar die Frau des Hiob noch mit dem Idealgewand bekleidet, so trägt sie hier ein modernes Kleid, und den Kopfputz der damaligen Zeit, das Kruseler, d. i. die Haube, die sich in vielen Kräuseln um den Kopf legt und auf den Schultern umgeschlagen ist.

Der weit überlebensgroße Kruzifixus zeigt denselben Stil wie die Figurenreliefs der Christusseite und zeugt nicht von besserer anatomischer Kenntnis. Es sei daher bei ihm nur kurz auf die für den Uebergangsstil typische Vorwölbung des Leibes hingewiesen, die auch dort nicht fehlt, wo sie am wenigsten am Platze ist. Bei einem anatomisch richtig gegebenen Kruzifixus wölbt sich der Brustkorb vor, und der Leib ist eingezogen.

Ich habe schon vorausgeschickt, daß bereits *Matthaei* die Zugehörigkeit der Reliefs zu der Werkstatt, aus der der Landskirchner Altar des Kieler Thaulowmuseums stammt, festgestellt hat. Die Richtigkeit dieser Behauptung mag ein Vergleich der Oelberg- und Kreuzschleppungsszenen beider Altäre bezeugen [39]).

Den Sitz der Werkstatt hat *Matthaei* in Lübeck angenommen, weil er Beziehungen zwischen Lübeck und Doberan dadurch bestätigt fand, daß die Söhne des Lübecker Peter Wiese Konservenbrüder in Doberan waren. Dieser Annahme, daß die Werkstatt in Lübeck lokalisiert war, hat sich *Wrangel* ohne nähere Untersuchung angeschlossen. Es ist allerdings sehr schwer, hier Bestimmtes nachzuweisen, zumal sich in Lübeck selbst nichts erhalten hat, was aus derselben Werkstatt stammt und also zum Beweis herangezogen werden könnte. Der Marienaltar des Lübecker Doms, der mit zu den frühesten Flügelaltären mit vielfigurigen Szenenreliefs gehört, ist urkundlich 1415—1425 datiert, also

später, und ist mit dem Doberaner Altar in nichts zu vergleichen. Dagegen scheinen mir die Ueberreste eines Altarschreines aus Mölln bei Lübeck, von dem sich jetzt eine Marienkrönung, die zwölf Apostel und eine kleine Madonna im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum befinden, hier als Wegweiser dienen zu können (vgl. *Goldschmidt*, Lübecker Mal. und Plastik, Lübeck 1890, Taf. 9). Daß dieser Altarschrein aus Lübeck stammt, halte ich deshalb für wahrscheinlich, weil zwei von den Apostelfiguren, die sich von den übrigen durch ihre Qualität herausheben, mit den Figuren des Grönauer Altars in Lübeck so verwandt sind, daß Werkstattzusammengehörigkeit kaum zu bestreiten ist.

Die wenigen guten Figuren des Möllner Altares, zu denen auch die Marienkrönung gehört, stehen sowohl den Doberaner als auch den Landkirchner Figuren im Typ so nahe, daß ich nicht glaube, daß es allein ihr „plattdeutscher" Charakter ist, der sie mit den Möllner Figuren verbindet, sondern daß sie aus derselben Werkstatt hervorgegangen sind. Dabei ist freilich zu bemerken, daß die Möllner Figuren schon einem fortgeschritteneren Entwicklungsstadium angehören.

Aus der Zeit um 1370 stammt auch der *Kruzifixus des Güstrower Doms* (XI). Obgleich der Gekreuzigte in der Haltung noch etwas an die frühen Kruzifixusdarstellungen erinnern mag, fast senkrecht hängt er am Kreuz, die Ausbiegung der rechten Hüfte ist nur ganz gering, so spricht doch die Vorwölbung des Leibes, die Beinstellung mit den nach vorne stoßenden Knien dafür, daß wir es hier mit einem Werk des Uebergangsstils zu tun haben. Dasselbe gilt auch vom Lendentuch, das sich straff über den linken Oberschenkel spannt, um die Körperformen hervorzuheben.

Dieses Interesse am Körperlichen zeigt auch die starke Herausarbeitung der Kniescheiben, Schienbeine, Mittelfußknochen und Speichen. Aber bei allem guten Willen läßt doch die anatomische Kenntnis zu wünschen übrig: die Rippen sind noch durch viele gradlinige parallele Rillen angegeben, und die Zehen noch stark zinkenartig gebildet.

Bei der Haartracht ist interessant, daß hier selbst beim Gekreuzigten jene an den Schläfen herabhängenden, etwas kokett wirkenden Locken gegeben sind, die in ähnlich zapfen-

artiger Behandlung bei der heiligen Cäcilie des Grabower Altares vorkommen.

Die Gesichtsbildung ist die in Mecklenburg typische: längliches Gesicht mit hoher, nach oben vorgewölbter Stirne, hier zum Ausdruck des Schmerzes durch horizontale Rillen gefurcht, ziemlich gerader, etwas aufgestülpter Nase, der Mund mit etwas aufgeworfener Oberlippe. Die schrägen Linien von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln sind stark ausgeprägt. Die Augen und Augenbrauen sind schräg gestellt, um den leidenden Ausdruck zu betonen. Die Augen selbst nicht glotzig gegeben, sondern die Lider durch Einschnitte markiert.

Im ganzen ist die Arbeit ziemlich derb, so daß wir sie als einheimisches Schnitzwerk betrachten können.

Ebenfalls einheimische Arbeit von nicht besonderer Bedeutung ist das *Sakramentshäuschen der Rostocker Heiligkreuzkirche*, das an Größe hinter dem Doberaner Sakramentshaus zurücksteht, im Aufbau aber mit ihm übereinstimmt, so daß ich von einer Beschreibung absehen kann.

Von den Figuren haben sich nur drei der oberen Stehfiguren erhalten: die Madonna, Gottvater mit dem gekreuzigten Sohn (Gnadenstuhl) und ein Apostel ohne Attribut.

Wegen des Mangels an erhaltenen Figuren lassen sich auf die Ikonographie des Sakramentshauses keine festen Schlüsse ziehen, nur soviel ist festzustellen, daß sie von der des Doberaner Sakramentshauses abweicht. Um näher uuf den Figurenstil einzugehen, greife ich die Marienfigur heraus.

Die Madonna steht auf dem linken Standbein, das rechte Spielbein ist leicht zur Seite gestellt. Auf der Standbeinseite trägt sie die Last des Kindes, auf der Spielbeinseite, den rechten Arm etwa in gleicher Höhe wie den linken erhoben, die Kugel. Dieses Gefühl für gut ausgeglichene Ponderation macht sich auch bei der Manteldrapierung bemerkbar. Rechts und links zwei Röhrenfaltengehänge, allerdings noch recht wenig ausgebildet und daher erst eine Vorstufe zu jenen schweren, stoffreichen Faltengehängen, wie sie zur Zeit des entwickelten weichen Stils an beiden Seiten den Figuren in reicher Fülle herabhängen.

Auch bei den einzelnen Falten, die sich über den Körper spannen, ist noch nichts von der für den weichen Stil charakte-

ristischen stofflichen Weichheit zu spüren, sondern die Falten ziehen sich scharfkantig und straff um den Leib, um den Körper durchfühlen zu lassen. Das Gewand gleitet in zwei, parallellaufenden Falten am Boden hin, wie es bei den Figuren des Doberaner Kreuzaltars und den Möllner Figuren der Fall war.

In der Gesichtsbildung steht die Maria der Möllner Krönungsmaria nicht allzu fern. Das volle Oval des Gesichtes mit dem kleinen Kinn, der geraden Nase, kleinem Mund mit dicker Unterlippe, Grübchen in Kinn und Wangen sind zu vergleichen. Auch die Bildung der glotzigen Augen ist ähnlich, nur daß bei der Sakramentshausmaria die Augenlider nur durch Bemalung markiert, während sie bei der Möllner Figur eingeritzt sind. Die Bildung des in fast ungegliederter Masse um das Gesicht gelegten Haares ist ähnlich wie beim Möllner Christus.

Obgleich die Rostocker Figuren noch hinter den „plattdeutschen" Möllnern an Qualität zurückstehen, auf die große Flachheit der Figuren soll noch hingewiesen werden, sind Werkstattbeziehungen doch wohl nicht zu leugnen.

Aus derselben Zeit, aber wohl nicht aus derselben Werkstatt stammt der *Hochaltar von Kirchdorf auf Poel*, (Abb. *Schlie* II S. 232; XIII), ein recht gutes Schnitzwerk, jetzt leider durch einen dicken, häßlich grauen Oelfarbenanstrich verdorben.

Der Altarschrein enthält in der Mitte die Darstellung der Marienkrönung. Links von Maria, die mit steif aufgerichtetem Oberkörper die Hände im Anbetungsgestus erhebt, Johannes der Täufer und daran anschließend sechs Apostel, rechts von Christus, der die linke Hand segnend erhebt, ein Bischof und ebenfalls sechs Apostel. Bei fast allen Figuren sind die Attribute abgebrochen, so daß sich die Reihenfolge nicht feststellen läßt. Unter den Stehfiguren läuft eine Reihe von weiblichen Halbfiguren, von denen sich nur noch die heilige Agnes, Barbara Magdalena und eine Madonna erkennen lassen. Der Altar hat also zum Thema die Coronatio, von sieben stehenden Heiligenfiguren an jeder Seite flankiert, wie wir es in Mecklenburg bereits bei der unteren Figurenreihe des Doberaner Hochaltars vorfanden, und es noch bei mehreren Altarschreinen antreffen werden.

Zur Bestimmung des Figurenstils seien die drei Figuren links von Maria herausgegriffen.

Die Proportionen sind die für diese Zeit üblichen: riesige Köpfe auf untersetzten, stämmigen Leibern. Die Gewänder sind zum Teil zwar noch zum Zwecke der Körperbetonung straff gespannt, dabei finden sich aber schon reichere Faltengehänge. In der Gesichtsbildung erinnern die Figuren an die Skulpturen des Bremer Rathauses. Die länglichen Gesichter mit den übermäßig hohen, nach oben vorgewölbten Stirnen, den großen, glotzigen Augen mit den schräg gestellten Augenbrauen, die im Verein mit dem leise geöffneten Mund den Figuren einen etwas pathetischen Ausdruck verleihen, die stark herauftretenden Jochbeine und eingefallenen Wangen sind zu vergleichen.

Die Bremer Rathausfiguren wurden, wie aus einem Rechnungsbuche hervorgeht [40]), im Winter 1405 und im Laufe des Jahres 1406 von einem Meister Johannes und Meister Henning und vielen Gesellen angefertigt, und so erscheint es mir nicht unwahrscheinlich, daß der Kirchdorfer Altar, wenn auch nicht gerade von einem der beiden Meister selbst, so doch von einem jener Gesellen geschnitzt worden ist.

Ueber die Herkunft Meister Hennings und seiner Gesellen weiß man bis jetzt noch nichts Bestimmtes, doch sind Beziehungen zum Parlerkreise jetzt auch von *Pinder* als wahrscheinlich bestätigt, nachdem sie bereits *Habicht* zu beweisen versucht hat [41]).

So ist durch den Kirchdorfer Altar Parlerplastik auch in Mecklenburg aufzuweisen, wenn wir die Doberaner Arbeiten nur als im Geiste der Parlerplastik verwandt, nicht aber als aus einer mit dem Parlerkreis in Zusammenhang stehenden Werkstatt sehen wollen.

Auch das *ältere Chorgestühl der St. Jürgenkirche in Wismar* gehört zeitlich und stilistisch hierher. Ich darf mich mit einem Hinweis begnügen, da *Habicht* [42a]) das Chorgestühl eingehend behandelt und seine Beziehungen zu der Bremer Werkstatt bereits dargestellt hat. Demselben Kunstkreis angehörig, allerdings später zu datieren ist der Güstrower Levitenstuhl, auf den ich ebenfalls nur hinweise, weil er eine ausführliche Behandlung durch *Habicht* erfahren hat [42b]).

Dagegen will ich kurz auf die *figürlichen Reliefs des alten Gadebuscher Altares* eingehen, die im Figurentyp und Gestaltenbildung mit dem Wismarer Chorgestühl manche Uebereinstimmung zeigen. Leider sind die Figuren augenblicklich im Abstellraum des Schweriner Museums verstaut, so daß sie nach den Abbildungen (*Schlie* II S. 468/69) beurteilt werden müssen. Es handelt sich hier um die Reste eines Szenenaltars und zwar haben sich folgende Darstellungen erhalten: Christi Geburt, Anbetung der heiligen drei Könige, Beschneidung, Heimsuchung und Marientod. (Der Altar enthielt also wahrscheinlich die wichtigsten Szenen aus der Mariengeschichte.)

Der Reliefstil ist gegenüber dem des Doberaner Altares nicht viel fortgeschritten; die Figuren selbst sind klein mit den üblichen riesigen Köpfen, die hier manchmal nur zweieinhalbmal im Rumpf enthalten sind. Die Gewänder sind teilweise etwas scharfkantig und knicken etwas hart um, was aber die Datierung kurz nach 1400 nicht umstoßen kann, zumal wir dieselbe Art der Gewandbehandlung bei dem alten Wismarer Chorgestühl vorfinden.

Hier möchte ich auch den *Dreikönigsaltar der Wismarer St. Jürgenkirche* einreihen (Abb. *Schlie* II S. 86), der weniger seines sehr derben Schnitzwerks wegen zu beachten ist als deshalb, weil er der einzige Altar in Mecklenburg ist, über den sich ein Baldachin erhebt. (Ein ähnlicher Baldachinaltar findet sich in der Stralsunder Nikolaikirche, allerdings viel späteren Datums.)

Von dem Altar sind die Schnitzereien des Schreines bis auf die Bekrönung, und die Schnitzereien des Baldachins alt. Dagegen stammen die Flügel, die holzgeschnitzte Bekrönung und die Malereien des Baldachins aus späterer Zeit.

Der Schrein enthält die Anbetung der drei Könige in überlebensgroßen Figuren: Maria sitzt steif aufgerichtet da, das nackte Kind hält sie auf dem Schoß. Vor ihr auf einem Kissen kniet der greise Kaspar, der dem Kinde sein Geschenk überreicht. Hinter ihm steht Melchior mit dem Weihrauchgefäß und Balthasar wie üblich als Mohr dargestellt. Wie schon vorausgeschickt, sind die Figuren so schlecht gearbeitet, daß ich nicht viel über sie sagen möchte. Das Maßwerk und die sehr interessanten Kostüme, die aus der niederländischen

Malerei übernommen sind [43]), weisen auf die Entstehungszeit im Jahrhundertbeginn.

Als Werk eines einheimischen Schnitzers ist auch die in das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu datierende *Grabplatte des König Albrecht III. von Schweden und seiner Gemahlin in der Doberaner Klosterkirche* (XIV) anzusehen. Die Platte entbehrt nicht, wie die schon besprochene der Königin Margarethe von Dänemark, des architektonischen Schmuckes, sondern die Figuren liegen unter Baldachinen, die freilich stark ruiniert und des Kreuzblumenschmuckes beraubt sind. Ferner ist hier durch das Stehen der Figuren auf den Weichen der Wappentiere angedeutet, daß die Platte von Anfang an liegend gedacht war.

Der König ruht mit dem gekrönten Haupt sehr steif auf einem grobgeschnitzten Kissen; den linken Arm läßt er schlaff herabhängen, während die Rechte auf das Schwert gestützt ist. Er trägt die enganliegende Brünne, Eisenhandschuhe, Beinschienen und Kniekacheln, wie sie die kleinen Ritterfiguren der Holzbekleidung des Doberaner Oktogons tragen und in der Monumentalplastik z. B. der Kurfürst von Sachsen der Bremer Rathausfassade. Daß bei der Doberaner Figur der Dupsing, d. i. der breite, am Lendnersaum sitzende Ziergürtel, nicht geschnitzt, sondern nur aufgemalt ist, ist ein Zeichen für die Roheit der Arbeit. Ebenfalls sind die einzelnen Gelenke der Rüstung, die Kacheln an den Ellenbogen und Knien und die Beinschienen nur durch Bemalung angegeben. Für die Gesichtsbildung ist wieder die hohe, vorgewölbte Stirn, die runden, glotzigen Augen, die aufgeworfene Oberlippe, die hervortretenden Jochbeine und die stark ausgeprägte Linie von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln charakteristisch. Abweichend von dem in Mecklenburg üblichen Gesichtstyp ist dagegen die etwas lange, nach unten gebogene Nase. Da der König auf den frühen Wandmalereien der Blutskapelle des Schweriner Doms (Abb. *Schlie* II S. 568 69) mit einer ähnlichen Nase dargestellt war (es existieren von den Gemälden leider nur noch die Kopien), so könnte man annehmen, daß hier Porträtähnlichkeit angestrebt ist.

Da es sich um eine Ritterfigur handelt, konnte die Tendenz nach plastisch durchgebildeter Masse in der Gewandbehandlung nicht in Erscheinung treten. Sie zeigt sich daher

in der Behandlung des Haares, das sich in reicher Fülle in mehreren übereinander angeordneten Lockenreihen um den Kopf legt, wobei die einzelnen Locken nur sehr summarisch durch runde Einschnitte in regelmäßigen Abständen angegeben sind. Dieselbe etwas eigenartige Haarbehandlung findet sich bei einem heiligen Olaf der Stralsunder Nikolaikirche und einigen der unteren Figuren des Neustädter Altars im Schweriner Museum. Obgleich diese beiden Arbeiten aus Lübeck stammen, möchte ich die Uebereinstimmung in der Haarbehandlung noch nicht als ausreichenden Grund ansehen, die Doberaner Deckplatte auch für lübische Arbeit zu halten. Auch die weibliche Figur möchte ich nicht als bessere Arbeit ansehen, wie *Schlie* es tut, sondern als Werk desselben einheimischen Meisters.

Die Königin ruht ebenfalls mit dem gekrönten Haupt, das mit einem bis auf die Schulter herabreichenden Kopftuch geschmückt ist, auf einem Kissen. In der rechten Hand hält sie ein Eichhörnchen, mit drei Fingern der Linken hebt sie geziert den Mantelsaum in die Höhe.

Bei der Königin als Gewandfigur klingt der Schwung nach, wie ihn die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts ausgebildet hatten und wir ihn zuerst bei den unteren Figuren des Doberaner Hochaltars feststellen konnten: neben der S-Schwingung, die bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts bei den Schnitzfiguren in Mecklenburg noch zu spüren ist, zeigt sich wieder die Vorwölbung der Bauchpartie, für die Tendenz nach Massenbewegung bezeichnend. Auch hier wieder breite Schultern, stämmiger Hals, Akzentuierung von Brust und Spielbein durch das Gewand. Das Gewand, wieder mit dem modisch weiten Ausschnitt, wird schräg in die Höhe gerafft. Die Hüfte dient also noch als Faltengabe. Von Hüfte zu Hüfte verbindet eine Schüsselfalte, der über den Bauch hin einige kleinere folgen und dann nochmal von einer großen Falte in Kniehöhe überholt wird. An der Seite hängt der Mantelsaum unter Bildung weniger, großkurviger Zickzacklinien herab.

Was die Gesichtsbildung anbelangt, so sind Augen und Ohren fast gleich wie beim König, nur die Augen nicht ganz so stark vorgewölbt und die Ohren ein wenig zierlicher. Die Nase ist gerade, der kleine Mund hat eine etwas zu-

gespitzte Oberlippe, die Wangen sind voll und weich modelliert, wie wir es bei den bisher betrachteten weiblichen Figuren plattdeutscher Werkstätten öfters vorfanden. Ebenso legt sich das Haar in ungegliederter Masse über die Schläfen.

Da die beiden Figuren durchaus handwerkliches Gepräge zeigen, mögen sie von demselben Schnitzer, der die unteren Schranken der Doberaner Oktogonsbekleidung angefertigt hat, stammen, deren Enstehung, nach den Wappenschildern zu urteilen, in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts fällt. Die Entstehung der Deckplatte im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ist daher, da der König 1412 starb, wohl möglich.

In dieselbe Zeit gehört auch das *Sitzbild des heiligen Antonius* (XV) aus dem Antonitenkloster Tempsin. Für die Entstehungszeit der Figur sind durch die Geschichte des Klosters einige Anhaltspunkte gegeben.

Die Figur befindet sich auf einem steinernen Sockel in einer Wandnische der Kirche eingebaut. Der Heilige, der Schutzpatron des Klosters, sitzt frontal auf einem Thron mit polygonalem Tritt. Den großen Kopf hat er etwas nach vorne geschoben. In der linken Hand hält er sein Attribut, die Glocke, die rechte ist im Segensgestus erhoben. Das Gewand, bei dem die Schwere eines derben Wollstoffes gut zum Ausdruck gebracht ist, ist unterhalb der Brust gegürtet, so daß Faltenbausche entstehen. Von den Knien fällt der Mantel in schweren Röhrenfalten herab, zwischen den Knien knickt er in weichen Bögen ein, so daß es bei dieser Figur schon möglich ist, von weichem Stil zu reden. Allerdings ist die Ausladung des Gewandes am Boden noch sehr gering. Das Gesicht gehört dem schon oftmals beschriebenen Typ an. In der Haartracht finden sich wieder die übereinander angeordneten Lockenreihen, nur daß sie sich hier aus einzelnen, gerillten Knoten zusammensetzen. Der Bart ist sehr massig und kompakt gebildet. Alles in allem ist die Figur recht derbe Arbeit, bei der die norddeutsche Schwerfälligkeit besonders auffält.

Für die Entstehungszeit sind, wie schon erwähnt, durch die Geschichte des Klosters Anhaltspunkte gegeben. Bis 1390 hatte Tempzin noch keine steinerne Kirche, sondern es „herrschte eine heillose Wirtschaft und Tempzin mußte

sich mit nur wenigen Wohnungen und einer hölzernen Kapelle begnügen, bis Petrus Barlonis aus Grünberg Präceptor wurde, der bis 1417 lebte und unter dem Tempzin erst passende Klostergebäude und eine steinerne Kirche bekam“ [44]). In dieser Zeit wird auch wohl das überlebensgroße Sitzbild des Schutzpatrons des Klosters errichtet worden sein.

Hier möchte ich eine kleine thronende *Madonna der Ribnitzer Klosterkirche* (XVI) einreihen, wertvoll besonders dadurch, daß die alte Fassung sehr gut erhalten ist.

Die Madonna sitzt auf einem Thron mit Maßwerklehne und Fialenschmuck an den Seiten.

Auf dem linken Arm hält sie das nackte Kind, dessen rechter ausgestreckter Arm nach der Brust der Mutter greift. Das zappelnde Kind ist sehr lebendig dargestellt und in guten Proportionen, wie sie etwa einem einjährigen Kinde zukommen, gegeben.

Bekleidet ist die Madonna mit derselben eng anliegenden, wamsartigen Bluse, wie sie die Maria des Doberaner Kreuzaltars trägt. Außerdem hat sie ein Manteltuch, das vom Kopf herabgleitet, auf der Brust übereinandergeschlagen wird und von den Knien der parallel gestellten Beine in reichen Röhrenfalten herabhängt. Zwischen den Füßen schwingt das Gewand in zwei parallelen Enden am Boden aus, doch ist die Ausladung nach rechts und links nur ganz gering.

Die Haartracht der Madonna ist die schon mehrfach angetroffene mit den an den Schläfen herabhängenden Locken, die hier ähnlich korkzieherartig wie bei der Maria der Doberaner Krönungsszene und der großen Marienfigur des Kreuzaltars gebildet sind. Die Form des Gesichtes ist ein rundliches Oval mit kleinem Kinn, etwas zugespitztem Mund und Grübchen in den Wangen, eine Gesichtsbildung, die wir bei den weiblichen oder jugendlichen Figuren des Doberaner Kreuzaltars fanden. Ebenfalls entsprechend ist die Behandlung der vorgewölbten Augen, bei denen die Lidränder nur durch Bemalung angegeben sind. — Trotzdem viele dieser Uebereinstimmungen lediglich auf dem Zeitstil beruhen, möchte ich bei dieser Madonna und dem Doberaner Kreuzaltar irgendwelche Werkstattzusammenhänge nicht ganz ausschließen. Wenn auch die Ribnitzer Madonna die hand-

werklichen Doberaner Schnitzereien an Feinheit der Ausführung bei weitem übertrifft, so spricht doch hauptsächlich aus der Auffassung des Kindes soviel ähnliches Gefühl, daß Zusammenhänge nicht auszuschalten sind. Wenn auch hier das Kind die Arme mit den geballten Fäustchen anzieht und die Beinchen strampelnd ausstreckt, dort die Arme mit den zugekrampften Fäusten ausstreckt und die Beine anzieht, so ist doch in der Art, wie das Köpfchen fast ohne Hals auf dem Leib aufsitzt und sich der Mutter entgegenwendet, überhaupt in der Auffassung des dicken Kinderkörpers soviel Aehnlichkeit, daß der Schnitzer der Madonna sicher mit der Werkstatt, aus der der Doberaner Kreuzaltar hervorgegangen ist, in Beziehung gestanden hat.

Für eine feste Datierung fehlen alle Anhaltspunkte, doch wird man sie ins zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ansetzen können.

Das feste Datum und selbst der Name des Bildschnitzers ist uns durch eine Urkunde für den *Hochaltar der Georgenkirche zu Parchim* (XVII) erhalten, von dessen 30 Figuren leider nur 14 dem Schicksal der meisten mittelalterlichen Kunstdenkmäler, nämlich bei der Restauration der Kirchen vernichtet zu werden, entgangen sind. Die Urkunde, die den Vertrag enthält, den der Wismarer Maler und Bildschnitzer *Henning Lepzow* 1421 mit den Vorstehern der St. Georgenkirche zu Parchim über die Anfertigung des Altarschreins für den Hochaltar dieser Kirche schließt, ist sehr amüsant zu lesen, doch muß ich der Kürze halber auf eine Inhaltsangabe verzichten. Ich verweise daher auf den Abdruck der Urkunde in den Jahrbüchern des Vereins für meckl. Geschichte und Altertumskunde Bd. 13 S. 365 ff, wo auch über das frühere Aussehen des Altarschreins und das Schicksal der jetzt noch vorhandenen Figuren das Wesentlichste gesagt ist.

Die Proportionen der Figuren erscheinen besser, (was allerdings weniger durch ein richtiges Verhältnis von Kopf zu Rumpf — der Kopf ist auch hier bei manchen Figuren nur 4 -4½ mal im Rumpf enthalten — als durch die größere Schlankheit der Figuren bewirkt wird).

Nicht nur in der Haltung, sondern auch in der fast bis zur Dramatik gesteigerten Lebhaftigkeit der Bewegung er-

innern sie etwas an die Grabower Figuren (man vergleiche den jetzt durch ein Schwert als Paulus gekennzeichneten Apostel des Parchimer Altars mit dem Grabower Obadja).

Nicht ohne Ausdruck sind die reich variierten Gesichter. In wilder Geste reißt Bartholomäus den Mund auf, und nicht unlebendig ist das Gesicht des auf den Kelch deutenden jugendlichen Johannes.

Freilich läßt die technische Ausführung manches zu wünschen übrig. Hände und Füße sind sehr roh gebildet, ebenso das Haar, das die großen abstehenden Ohren der Figuren nicht bedeckt, sondern freiläßt, worauf der Künstler scheinbar besonderen Wert gelegt hat.

Bei der Gewandbehandlung spürt man, wie allmählich das Gefallen an Stoffreichtum größer wird, obgleich die Gewänder noch weit davon entfernt sind, übertrieben faltenreich gebildet zu sein.

Immerhin läßt sich sagen, daß Henning Lepzow, was auch aus dem Vertrag hervorgeht, ein nicht unbedeutender Künstler war, bei dem wir aber, trotzdem die Bertramepoche eigentlich als überwunden anzusehen ist, noch Anklänge an die Grabower Plastik finden.

Leider ist es mir nicht gelungen, noch mehr Schnitzwerke aufzufinden, die man Henning Lepzow bestimmt zuschreiben könnte.

Eine etwa gleichzeitige *Sitzmadonna des Schweriner Doms* (XVIII), jetzt im Schweriner Museum, könnte man auf Grund ähnlicher Gesichtsbildung wie bei den jugendlichen Lepzowfiguren mit ihm in Zusammenhang bringen. Aber das ist viel zu sehr Gefühlssache, als daß sich hier etwas Bestimmtes sagen ließe.

Die Madonna thront frontal mit steif aufgerichtetem Oberkörper auf einer Bank, deren Seitenlehnen mit Blattschmuck verziert sind. Auf dem linken Arm trägt sie das Kind, dessen Unterkörper in eine Windel eingewickelt ist und das mit der rechten Hand eine Kugel hält. Leider sind der linke Arm der Madonna und das linke Bein des Kindes abgebrochen, so daß sich nicht feststellen läßt, ob der Kontakt zwischen Mutter und Kind nicht ein innigerer gewesen ist, wie es der Madonnenauffassung dieser Zeit eher entsprechen würde.

Bekleidet ist die Madonna mit einem Untergewand, das unmittelbar unter der ziemlich stark angedeuteten Brust gegürtet ist, und einem Mantel, der von rechts nach links über die Knie geschlagen ist, von dort in Tütenfalten herabhängt und dessen einer Zipfel am Boden schleift und sich dort umschlägt, so daß das Futter nach oben zu liegen kommt.

Das Haar ist ziemlich derb gebildet. In zwei steifen Strähnen, die durch grobe Rillen gegliedert sind, fällt es über die Brust. Beim Haar des Kindes sind die einzelnen Locken plump und nicht weiter durchgebildet nebeneinander gesetzt.

Das ovale Gesicht der Madonna erinnert, wie schon erwähnt, in der Bildung von Nase und Mund an die jugendlichen Figuren Meister Hennings und mag, bevor es durch die Restauration verdorben wurde, nicht ohne Liebreiz gewesen sein.

Wenn man auch schließlich Meister Henning nicht als Schöpfer der Madonna ansehen will, so ist sie doch sicher das Werk eines einheimischen Schnitzers.

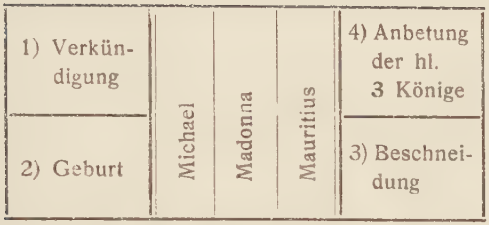
Schwieriger erscheint mir die Frage, ob lübisch oder plattdeutsch bei dem *Wismarer Krämeraltar* (XIX) den *Hartlaub*[45]) für ein Werk des Meisters der lübischen Darsowmadonna hält, was mir, schon bevor ich *Pinders* absprechende Meinung hierüber las,[46]) höchst unwahrscheinlich schien.

Bevor ich auf den Stil der Figuren eingehe, sei eine kurze Beschreibung des Altarschreines vorausgeschickt.

Der Mittelschrein enthält drei große Stehfiguren: Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel in der Strahlenglorie, über ihr zwei musizierende Engel. Rechts Mauritius, gerüstet, mit Schild und Fahne; links Michael auf dem Drachen, dem er die Lanze ins Maul bohrt. Die Flügel enthalten in den vier Feldern:

1) Verkündigung, (an die Hirten)
2) Verkündigung und Geburt,
3) Beschneidung,
4) Anbetung der hl. drei Könige.

Die Anordnung zeigt die Skizze:



Dieser Altartyp mit drei großen Stehfiguren im Mittelschrein kommt in Mecklenburg erst seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts häufiger vor. In der von mir zu behandelnden Zeit ist der Wismarer Krämeraltar der einzige Altar dieses Typs; dagegen findet er sich in Lübeck häufiger schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Als Beispiele seien erwähnt der Altar der Mühlenknechte im Lübecker Dom, der im Mittelschrein die Madonna zwischen dem heiligen Martin und der heiligen Katharina zeigt, der Altar der Stecknitzpfarrer (Annenmuseum) mit der Madonna zwischen der heiligen Katharina und Barbara und der 1420 gestiftete Darsowaltar, der ebenfalls die Madonna zwischen der heiligen Barbara und Katharina im festen Mittelschreine barg. Von diesem Altar hat sich nur noch die Madonna erhalten, die mit der Wismarer Krämermadonna in der Gewanddrapierung große Uebereinstimmung zeigt, so daß die Rückführung beider Figuren auf ein und dieselbe Künstlerpersönlichkeit schließlich nicht ganz aus dem Leeren gegriffen ist [47]). Dazu ist freilich zu sagen, daß es sich hier um einen um 1420 weitverbreiteten Madonnentypus handelt und daher die gleiche Gewandanordnung noch lange nichts beweist. Wir wollen uns die Madonna deshalb, die sich wie die beiden anderen Stehfiguren vor den Szenenreliefs durch ihre Qualität auszeichnet, etwas eingehender betrachten. Maria, von der Strahlenglorie umgeben, steht auf der Mondsichel mit nach unten gewandtem Gesicht. Auf dem linken Arm hält sie das aufrecht sitzende nackte Kind, das mit seinen dicken Händchen ein Trinkgefäß [48]) zum Munde führt, wobei ihm die Mutter, den Kopf ein wenig zurückgebogen, zusieht. Dieses innige Verhältnis zwischen Mutter und Kind läßt die Madonna nicht mehr nur als Himmelskönigin erscheinen, sondern zeigt die Verwirklichung des neuen bürgerlichen Ideals in der Madonnengestaltung: als Bürgersfrau ist sie dargestellt, nur noch durch

Krone und Zepter als Himmelskönigin gekennzeichnet. Das Kind erscheint nicht mehr als der zukünftige Erlöser in würdiger Haltung mit segnend erhobener Hand, sondern es ist hier ein echtes kleines Menschenkind, das sich mit der Flasche beschäftigt und dabei neugierig in die Welt blickt.

Dieses Riesenbaby, meint *Pinder*, könne kaum von derselben Hand stammen, die die Darsower Madonna geschaffen hat [49]).

Mir scheint bei der Madonnenfigur selbst, abgesehen von dem verschiedenen Gesichtsausdruck — die Darsowmadonna läßt unter halb gesenkten Lidern den Blick träumerisch ins Weite gleiten, während die Krämermadonna ihre ganze Aufmerksamkeit dem Kinde zuwendet, was allein schon einen grundlegenden Unterschied in der Madonnenauffassung bedeutet — trotz der scheinbaren Aehnlichkeit doch auch in der Gewandung ein wesentlicher Unterschied spürbar zu sein. Bei der Darsowmadonna „ziehen sich die Falten des Untergewandes in parallelen Diagonalen nach aufwärts" [50]), während bei der Krämermadonna das Gewand eher den Eindruck des Herabfließens erweckt, betont noch dadurch, daß es am Boden nach beiden Seiten auslädt. Es hat nicht viel Zweck, noch mehr Gründe anzuführen, die für und gegen die Annahme der Anfertigung durch denselben Meister sprechen, da in diesem Falle, wo Tatsachen als Beweise fehlen, das subjektive Empfinden doch letzten Endes ausschlaggebend für die Beurteilung ist. Ich möchte auf jeden Fall *Pinder* beistimmen, der das Plattdeutsche, Unklassische dieser Figur, das sie von der Darsowmadonna unterscheidet, richtig herausgefühlt hat. Die Madonna, wie *Hartlaub* es tut, als Schöpfung des gereiften Darsowmeisters anzusehen, und sie somit nach 1420 zu datieren, halte ich allein schon wegen des Lilienzepters für ausgeschlossen.

Die Szenenreliefs der Flügel, die den Figuren des Mittelschreines an Qualität nachstehen, zeigen mit denen des Neukirchner Altars (Abb. *A. Matthaei*, Holzplastik in Schl.-Holst. Tafel X und XI) soviel Verwandtschaft, daß bereits *Matthaei* hier auf die gleiche Werkstatt schließt. Die Werkstatt nach Lübeck zu lokalisieren, liegt nach meinem Dafürhalten kein genügender Grund vor. Dieses Breitköpfige, Platte, Derbe ist alledem, was wir unter lübisch verstehen, so wesens-

fremd, daß ich nicht einsehe, warum wir hier nicht Werke eines nicht unbedeutenden, vielleicht in Lübeck geschulten, einheimischen Künstlers und seiner Werkstatt annehmen sollen.

In der Gewandanordnung der Darsowmadonna ebenfalls verwandt ist eine *Madonna aus Gr. Methling* (XX), jetzt im Schweriner Museum, wahrscheinlich aus dem Mittelstück eines Altarschreines.

Die Madonna mit leise nachklingendem S-Schwung in der Bewegung des Körpers, die beiden seitlichen Faltengehänge des Mantels in ein Oval hineinkomponiert, hält quer vor der Brust in mehr liegender als sitzender Stellung das Kind, zu dem sie das Haupt herabneigt. Die Falten der Fußpartie werden auch hier wie bei der Krämermadonna von „einer geheimen Symmetrieachse in zwei Strömen auseinandergetrieben“ [51]). Durch diese Anlagen zeigt sich bei ihr noch ausgesprochener als bei der Darsowmadonna die Zugehörigkeit zu dem um 1420 weit verbreiteten Typ der Ulmer Hartmannmadonna. Auch findet sich bei ihr das für diesen Madonnentyp charakteristische Motiv der eingedrückten, nicht nur aufliegenden Mutterhand. — Die Qualität der Madonna läßt freilich etwas zu wünschen übrig. Das zeigt sich besonders dort, wo die streichholzartig gebildeten Finger der Maria hart in den Kinderkörper einschneiden, zeigt sich in der Rohheit, in der der nackte Kinderkörper gegeben ist und in der derben Bildung von Augen, Mund und den Halsringen bei der Madonna. Trotzdem möchte ich sie wegen des feinen Ovals des Gesichtes mit der blasigen Stirne und dem lächelnden Munde eher als lübisch-westfälische Arbeit betrachten.

2. Die Schnitzwerke um 1430. Blütezeit des weichen Stils.

Bei den zuletzt behandelten Figuren hat sich allmählich jener Stil durchgesetzt, dem *Börger* [52]) die Bezeichnung des „weichen Stiles“ beigelegt hat. Es ist dieses jener Stil der Sluterwerkstatt, bei dem es besonders auf reiche dekorative Gewanddrapierung ankommt, wobei aber die Falten niemals eckig gebrochen werden, sondern in schönkurvigen, weichen

Bogen verlaufen. Die Gewänder, denen daher jetzt mehr Eigenwert zukommt als in der Zeit um 1400, wo sie hauptsächlich im Dienste der Körperbetonung standen, sind von großem Stoffreichtum, von dem die üppigen seitlichen Faltengehänge, die große Fläche, mit der sie am Boden schleifen, zeugen. Allerdings kommt dieser Stil in Mecklenburg, wo er sich sowieso erst verhältnismäßig spät durchgesetzt hat, nicht zu sehr reicher Entfaltung. Zurückhaltung, wie sie dem Norddeutschen eigen ist, zeigt sich auch hier in seinen Kunstäußerungen. Ich sehe davon ab, eine weitere Beschreibung dieses Stils zu geben, um ihn an den in Mecklenburg vorhandenen Schnitzwerken darzustellen.

Ich beginne mit dem *Neustädter Altar* (XXI), jetzt im Schweriner Museum, der durch eine Inschrifttafel auf das Jahr 1435 fest datiert ist [53]), eine Datierung, der gegenüber eine etwas skeptische Stellungnahme nicht ganz unbegründet ist, zumal die Malereien mit den auf 1390 datierten Flügelbildern der Lüneburger Goldenen Tafel im Welfenmuseum zu Hannover etwa auf gleicher Zeitstufe stehen [54]). Trotzdem wird man die Datierung des figürlichen Schmuckes auf 1435 bestehen lassen können, wenn man die Stehfiguren mit den 1420 datierten Parchimer Aposteln vergleicht.

Aber ich will nicht vorgreifen, sondern bevor ich auf den Figurenstil näher eingehe, eine kurze Beschreibung des Altarschreines vorausschicken.

Der Altar enthält im festen Mittelschrein unter zweigeschossigen Baldachinen mit ziemlich engem Gitterwerk die Marienkrönung, rechts und links von je sieben Heiligenfiguren flankiert. Darunter läuft eine Reihe von siebzehn Halbfiguren. Die ursprüngliche Anordnung zeigt die Tabelle.

Agnes	Valentin	Barbara	Jakob maior	Laurentius	Georg	Olav	Philippus	Thomas	Stephanus	Laurencius	Bartholomäus	Jak. minor	Erasmus	Antonius	Andreas	Paulus	Joh. Bapt.	Gabriel	Christus	Michael Rafael	Maria	Katharina	Petrus	Dorothea	Johannes ev.	Margarethe	Matthäus	Gertrud	Simon	Agathe	Matthias

Die Namen der fehlenden Figuren haben sich in den eingepunzten Goldnimben erhalten, ebenso ging daraus die Reihenfolge der oberen Figuren hervor, die jetzt z. T. ihre Attribute eingebüßt haben. Vgl. *Lisch* Meckl. Jb. XXXVIII S. 194.

Der Altar gehört also zu dem Typus, den wir bereits im Kirchdorfer Altar kennen gelernt haben mit einer Reihe von Stehfiguren, dazwischen der Coronatio und darunter einer Halbfigurenreihe.

Um den Figurenstil zu zeigen, greife ich die Mittelgruppe heraus. Christus und Maria sitzen sich, durch einen Pfeiler mit vorgelagertem Strebewerk voneinander getrennt, gegenüber. Maria, ganz im Profil gegeben, mit betend erhobenen Händen, ist leicht zu Christus hingeneigt, so daß der Rücken eine weiche, schön geschwungene Linie bildet und die Haltung durchaus natürlich und ungezwungen erscheint gegenüber den meist steil aufrechtsitzenden Marien der älteren Krönungsdarstellungen.

Christus thront fast ganz frontal, doch auch ein wenig lässig in der Haltung, den Kopf etwas Maria zugekehrt. Auf seinem linken Knie ruht die Kugel, die er leise mit zwei Fingerspitzen der linken Hand berührt. Die Rechte ist im Segensgestus erhoben. Auch hier das ganze Gehaben durchaus natürlich und ungezwungen, wie auch die Proportionen der Wirklichkeit entsprechend gegeben sind.

Bei der Gewandbehandlung zeigt sich in den über die Knie zum Boden herabgleitenden, dort weit ausladenden und sich umschlagenden Mantelenden jene Fülle weichfließenden Stoffes, wie sie für die Gewanddrapierung des weichen Stiles typisch ist. Wir werden daher die Entstehungszeit der Stehfigurenreihe um 1435 kaum anzuzweifeln brauchen.

Die lübische Abstammung des Altares ist gesichert — der Altar kam aus der Lübecker Jakobikirche nach Neustadt in Schleswig-Holstein, von wo er ins Schweriner Museum versetzt wurde — und wäre sie es nicht, so würde ein Vergleich der weiblichen Heiligenfiguren der unteren Reihe mit den klugen und törichten Jungfrauen der Lübecker Burgkirche (Abb. *Pinder* I S. 232) oder mit der Madonna der Soester St. Paulskirche (Abb. *Pinder* I S. 222) für die west-

fälisch-hanseatische Herkunft des Figurenstils sprechen. Wenn *Pinder* eine dieser klugen Jungfrauen die Tochter der Grabower Cäcilie nennen darf [55]), so ist es sicher gerechtfertigt, die weiblichen Heiligenfiguren des Neustädter Altares als (unmittelbare) Nachkommen der Lübecker Burgkirchenheiligen zu betrachten. Auch die obere Stehfigurenreihe des Neustädter Altares zeigt bei einem Vergleich mit dem großen Mindener Altar des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, wie sehr hier Westfalen mit im Spiel ist. Freilich fällt beim Neustädter Altar der Wolkenkreis mit den musizierenden Engeln fort und statt der Halbfigurenmedaillons haben wir nur eine einfache Halbfigurenreihe, aber wenn man die einzelnen Figuren miteinander vergleicht, so zeigt sich in Figurentyp und Gestaltenbildung doch sehr viel Verwandtschaft. Ich will hier nur kurz auf die Uebereinstimmung in der Manteldrapierung beider Marien hinweisen.

Auf die Verwandtschaft der Flügelmalereien mit denen der Marienkirche in Dortmund (Westfalen) hat bereits *Max Paul* hingewiesen [56]).

So wäre beim Neustädter Altar Alter und Herkunft ziemlich einwandfrei bestimmt, und es bleibt nur noch zu der Frage Stellung zu nehmen, ob die unteren Figuren zeitlich mit den oberen zusammengehen, eine Frage, die durch das doppelte Vorkommen der Laurentiusfigur aufkommen konnte.

Auf jeden Fall stimmt das Maßwerk der Baldachine der oberen und der unteren Reihe überein, nur daß natürlich die unteren Baldachine niedriger sind. Auch sind, wie aus meiner vor der Entrestaurierung aufgenommenen Photographie ersichtlich ist, die in den Goldgrund eingepunzten Nymben dieselben. Dagegen erscheinen die Figuren selbst verschieden, ein Eindruck, der durch den Umstand verstärkt wird, daß die oberen Figuren verschiedentlich restauriert und entrestauriert sind, während die unteren Figuren von jeder Art der Neufassung oder Entfernung der alten Fassung — es sind nur verschiedene fehlende Teile angesetzt worden — verschont geblieben sind. Dieser nicht zu leugnende Unterschied im Figurenstil (vor allem in der Haarbehandlung) macht es wahrscheinlich, daß man in der unteren Reihe ältere, schon vorhandene Figuren, aber wohl derselben Werkstatt, benutzt hat.

Das Vorkommen von Halbfiguren hat an sich nichts Unwahrscheinliches. Wir trafen sie in Mecklenburg bereits bei dem Kirchdorfer Altar, für den ich Parlereinfluß nachzuweisen suchte. In der Tat geht das Einführen von Halbfigurenbüsten auf die Parlerplastik zurück (Triforium im Prager Dom). Es ist hier also lediglich der Unterschied im Figurenstil, der zu Zweifeln berechtigt.

Demselben Altartypus wie der Kirchdorfer und der Neustädter Altar gehört auch der ehemalige *Hochaltar der Teterower Stadtkirche* (XXII) an, bei dem sich auch die für mecklenburgische Altäre typische horizontal abschließende Blattreihe erhalten hat.

Wieder haben wir hier die Coronatio in der Mitte, von je sieben stehenden Heiligenfiguren flankiert, darunter eine Reihe von siebzehn Halbfiguren. Die Anordnung der Figuren wird aus der Skizze ersichtlich.

ohne Attribut	Bartholomäus	o. A.	o. A.	Andreas	Stephanus	Petrus	Maria	Christus	Paulus	Joh. ev.	Jok. maior	o. A.	o. A.	o. A.	o. A.
Nikolaus	Otto	Bischof	Mauritius	Georg	Laurentius	Joh. Bapt.	Michael	Anna Selbdr.	Magdalena	Katharina	Margarethe	Dorothea	Barbara	Gertrud	Agnes	Brigit K.

Ein Blick auf die grobknochigen, schwerfälligen, derb gebildeten Gestalten sagt uns, daß wir es hier im Gegensatz zum Neustädter Altar mit einheimischer Arbeit zu tun haben. Wir dürfen diese Figuren, die uns mit ihren großen, etwas glotzigen Augen ernst, fast finster anblicken, als Vorläufer jener Gruppe von Schnitzwerken ansehen, die bereits *Max Paul* als Werke einer mecklenburgisch-pommerschen Schnitzerschule zusammengestellt und um die Jahrhundertmitte angesetzt hat.

Die Andreasfigur mit der hohen Stirn, der senkrechten Falte zwischen den Augenbrauen, dem langen, ungeteilten Bart mit den lang herabhängenden Enden zeigt die Zugehörigkeit zu dem Typus, den *Paul* als Leitmotiv dieser

Gruppe bezeichnet hat und der am deutlichsten in der Büste eines Gottvaters im Schweriner Museum ausgeprägt ist.

Die untere Figurenreihe unterscheidet sich auch hier stilistisch von der oberen. Es fehlt den Figuren das „seltsam dunkle Ethos“ [57]), das den oberen Figuren innewohnt und über allen Werken dieser Gruppe ausgebreitet liegt. Ein lächelndes Zufriedensein spricht aus diesen vollen, viel runderen Gesichtern, die von einer reicheren Lockenfülle umrahmt werden, als die schmäleren Gesichter der oberen Figuren. Dabei macht sich in der technischen Ausführung kein Unterschied bemerkbar, was allerdings wegen der dicken Bemalung schwer zu beurteilen ist.

Zeitlich gehört der Altar hierher (also etwa um 1430), wenn auch die Formensprache etwas provinziell Zurückgebliebenes hat.

Im gleichen Stil wie die oberen Figuren des eben besprochenen Altares, also auch Vorläufer zu jener mecklenburg-pommerschen Schnitzergruppe um 1450, sind die auch von *Pinder* als hierher gehörig erkannten und um 1430 datierten *Jünger einer Oelberggruppe aus Dobbertin* (XXIII), jetzt im Schweriner Museum, geschaffen.

Von der Gruppe sind nur noch die drei schlafenden Jünger Petrus, Johannes und Jakobus (nach Markus 14, 33) erhalten.

Petrus, den Arm auf das Schwert gestützt, hat einen derben, ziemlich breiten Kopf mit starken Backenknochen und dichtem Vollbart; Johannes zeigt den üblichen jugendlichen Typus mit kurzem Lockenhaar, und Jakobus mit der hohen, runden, von glattem Haar umrahmten Stirne gehört dem Typus zu, den wir als Leitmotiv der mecklenburg-pommerschen Gruppe kennen gelernt haben. Allerdings ist der Bart hier nicht lang herabhängend, sondern kurz und zweiteilig gegeben.

Die schweren Figuren aus massivem Eichenholz sind von solcher Stämmigkeit und Wucht, wie sie nur der Norden hervorbringen konnte. Wenn irgendwo, so ist hier das rigorose Verfahren zu bewundern, mit dem der Schnitzer vorgegangen ist. Wie in wenigen großen Zügen mit dem Schnitzmesser nicht nur „eine tektonisch starke Wirkung“ sondern

auch Ausdruck erzielt wird, zeigt sich ähnlich nur bei der Büste des Schweriner Gottvaters.

Bevor ich auf die Weiterentwicklung dieser provinziellen Kunst eingehe, müssen wegen ihrer Datierung um 1430 noch einige andere Schnitzwerke eingeschoben werden.

Den Hochaltar von St. Jürgen zu Wismar (XXIV), ein schon allein wegen seiner riesigen Ausmaße imposantes Werk, hat *Münzenberger* in seiner Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands sehr ausführlich beschrieben und ist dabei auch auf die Restauration eingegangen [58]), so daß ich von einer näheren Beschreibung absehen kann. Der Altarschrein, bei dem sich ebenfalls die horizontal abschließende Blattreihe erhalten hat, unterscheidet sich von den bisher besprochenen Schnitzaltären durch seine Zweireihigkeit, die durch die Coronatio im Mittelschrein unterbrochen wird. Er gehört demnach zu einem Altartypus, der in seiner Betonung des Horizontalen als typisch norddeutsch zu betrachten ist und der seine bedeutendsten Vertreter in dem Grabower Altar, dem Hochaltar von Lund (aus einer lübischen Werkstatt stammend) und der Lüneburger Goldenen Tafel findet.

Die Figurenanordnung des Wismarer Altarschreines zeigt die Tabelle:

Mauritius	Georg	Martin	Lukas	Bartholom.	Philippus	Matthäus	Thaddäus	Thomas	Andreas	Petrus	Marienkrönung			Joh. d. Täufer	Paulus	Joh. Ev.	Jak. d. Aelt.	Simon	Jak. d. Jüng.	Matthias	Markus	Stephanus	Elisabeth
Olav	Martin	Lukas	Bartholom.	Philippus	Matthäus	Thaddäus	Thomas	Andreas	Petrus	Prophet	Stifter	Prophet	Anna Selbdritt	Magdalena	Katharina	Jak. d. Aelt.	Agnes	Ursula	Dorothea	Barbara	ohne Attrib.	Brigitte od. Clara	
Vincenz	Lukas	Bartholom.	Philippus	Matthäus	Thaddäus	Thomas	Andreas	Petrus					Joh. d. Täufer	Paulus	Joh. Ev.	Jak. d. Aelt.	Simon	Jak. d. Jüng.	Matthias	Markus	Stephanus	Elisabeth		
Laurentius	Bartholom.	Philippus	Matthäus	Thaddäus	Thomas	Andreas	Petrus						Anna Selbdritt	Magdalena	Katharina	Agathe	Agnes	Ursula	Dorothea	Barbara	ohne Attrib.	Brigitte od. Clara		
Bischof	Philippus	Matthäus	Thaddäus	Thomas	Andreas	Petrus							Joh. d. Täufer	Paulus	Joh. Ev.	Jak. d. Aelt.	Simon	Jak. d. Jüng.	Matthias	Markus	Stephanus	Elisabeth		
Leonhard	Matthäus	Thaddäus	Thomas	Andreas	Petrus								Anna Selbdritt	Magdalena	Katharina	Agathe	Agnes	Ursula	Dorothea	Barbara	ohne Attrib.	Brigitte od. Clara		
Ambrosius	Thaddäus	Thomas	Andreas	Petrus									Joh. d. Täufer	Paulus	Joh. Ev.	Jak. d. Aelt.	Simon	Jak. d. Jüng.	Matthias	Markus	Stephanus	Elisabeth		
Augustin	Thomas	Andreas	Petrus										Anna Selbdritt	Magdalena	Katharina	Agathe	Agnes	Ursula	Dorothea	Barbara	ohne Attrib.	Brigitte od. Clara		
Hieronymus	Andreas	Petrus											Joh. d. Täufer	Paulus	Joh. Ev.	Jak. d. Aelt.	Simon	Jak. d. Jüng.	Matthias	Markus	Stephanus	Elisabeth		
Gregor	Petrus												Anna Selbdritt	Magdalena	Katharina	Agathe	Agnes	Ursula	Dorothea	Barbara	ohne Attrib.	Brigitte od. Clara		

Da sich leider selbst über dieses bedeutende Altarwerk keine Urkunden gefunden haben und sich auch mit der Hausmarke auf dem Schilde des Stifters nichts anfangen ließ, bleibt wieder nichts anderes übrig als auf dem Wege stilkritischer Untersuchung die ungefähre Datierung des Werkes

in die Zeit zwischen 1430 und 1440 zu begründen und die Frage nach dem Woher zu entscheiden.

Wenn wir uns die weiblichen Heiligenfigürchen oder besonders auch die Figur Johannes des Evangelisten betrachten, so können wir an der reichen Fülle der Faltengehänge, die zu beiden Seiten der Figuren kaskadenartig herabfallen, erkennen, daß hier der weiche Stil bereits in voller Blüte ist. Wie sehr es hier fast nur auf schöne Gewanddrapierung auf Kosten des Zeitausdrucks ankommt, zeigen diese weiblichen Heiligenfiguren: mit ihren vollen Gesichtern und gesenkten Augenlidern, unter denen sie gelangweilt hervorsehen, machen sie eher den Eindruck von etwas übersättigten, gelangweilten Bürgersfrauen als von Märtyrerinnen, die für ihren Glauben gestorben sind.

Auch wenn wir das voll und fleischig gebildete Gesicht des Papstes Gregor mit seinem selbstzufriedenen Lächeln, mit dem eher asketisch dreinschauenden Gregor des Doberaner Hochaltars vergleichen, zeigt sich, wie sehr die Zeit ihren Geschmack gewandelt hat.

Was die Herkunft des Altarschreins anbelangt, so liegt kein Grund vor, ihn nicht als Wismarer Arbeit anzusehen, da sich immerhin eine gewisse Derbheit im Figurenstil bemerkbar macht.

Dem zweireihigen Altartypus ebenfalls angehörig und mit der Coronatio im Mittelschrein ist der *ehemalige Hochaltar der Malchiner Stadtkirche* (XXV), bei dem als besonders günstiger Umstand zu erwähnen ist, daß der Figurenschmuck des Altars bis jetzt nicht restauriert wurde. Mögen immerhin einige Baldachine abgebrochen sein und einige kleine Details fehlen, so gewährt das Altarwerk in seiner matten Vergoldung und mit den zarten, abgestumpften Farben einen bedeutend angenehmeren Anblick als die Goldbronze überstrichenen Altäre, deren Figuren uns aus ölfarbeübermalten, teilweise sehr entstellten Gesichtern anschauen.

Da der Altar in der Literatur noch nicht genügende Beachtung gefunden hat — nur *Lisch* gibt eine kurze Beschreibung, auf die sich *Schlie* beruft —, soll er hier etwas ausführlicher besprochen werden.

Der Altarschrein enthält unter hohen, ursprünglich dreigeschossigen Baldachinen über einem Maßwerkstreifen mit

den Brustbildern dreier Propheten die Marienkrönung. Wie beim Wismarer Hochaltar sind Christus und Maria nicht mehr durch einen durchgezogenen Pfeiler von einander getrennt.

Ueber der Bank, auf der beide thronen, schweben in Kopfhöhe kleine musizierende Engel auf Wolkennestern. Auch hat sich hier eines der schlanken, musizierenden Engelsfigürchen unter den Fialen, die den das Mittelfeld von den Seitenfeldern trennenden Strebepfeilern vorgelagrt sind, erhalten.

Rechts und links von der Mittelgruppe zweireihig übereinander 36 Heiligenfiguren folgender Anordnung:

Brigitte	Michael	Barthol.	Joh. bapt.	Proph.	Proph.	Proph.	Joh. ev.	Philippus
Gertrud	Lukas	Magdalena	Gregor				Nikolaus	Jak. minor
Dorothea	Matthäus	Stephanus	Otto	Maria		Christus	Martin	Ursula
Agnes	Jud. Thadd.	Andreas	Petrus				Paulus	Apollonia
Katharina	Simon						Laurentius	Thomas
							Jak. maior	Barbara
							Matthias	Markus
							Margarethe	Elisabeth
							Caecilie	Georg

Obgleich der Altarschrein mit dem der Wismarer St. Jürgenkirche im kompositionellen Aufbau fast genau, und auch in der Figurengestaltung im großen und ganzen übereinstimmt, macht sich doch im Figurentyp ein Unterschied bemerkbar, der die Zuschreibung beider Altäre an ein und dieselbe Werkstatt unmöglich macht.

Um dies zu zeigen, vergleiche ich zwei weibliche Figürchen des Malchiner mit denen des Wismarer Altars. Zwar ist die Gesamterscheinung bei den Figuren beider Altäre weich oder doch von einer milden Gehaltenheit, und aus der Weichheit der Gewandbäusche und der rundlichen Zartheit der Gesichter spricht jenes Gefühl für Fülle, wie es für den entwickelten weichen Stil charakteristisch ist. Dazu kommt, daß auch hier bei den Gesichtern noch die gleichmäßigen, typischen Züge überwiegen und der Ausdruck über ein etwas müdes Pathos nicht hinausgeht. Aber das ist Zeitstil und bedeutet nicht gleiche Art.

Mir kommen die Gesichter und die außerordentlich graziösen Hände der Malchiner Figuren weniger derb vor als die der Wismarer. Das reizende Gesichtchen der heiligen Agnes läßt eher etwas jener minniglichen Holdseligkeit verspüren, die die weiblichen Heiligenfiguren Meister Frankes auszeichnet. Auch die Flügelmalereien zeigen weniger Verwandtschaft mit denen des Wismarer, oder denen des aus derselben Werkstatt stammenden Tempziner Altars (Museum Schwerin), sondern lassen sich eher mit den Malereien Meister Frankes vergleichen. Allerdings wage ich hier nichts Festes zu behaupten, da die Malchiner Flügelbilder stark restauriert sind, wodurch eine richtige Beurteilung sehr erschwert wird.

Den Schnitzwerken um 1430 sei auch noch eine *Madonna des Schweriner Doms* (XXVI), jetzt im Schweriner Museum zugerechnet.

Die Madonna, die auf dem Monde mit abwärts geneigter Sichel steht, hält in halb liegend, halb sitzender Stellung das Kind, zu dem sie den Kopf herabneigt.

Der Mantel, der unterhalb der Krone herabgleitet, schließt sich mit seinen seitlichen Gehängen der Form des Ovals an, doch wird die Querung nicht durch einen wagerechten Saum in Kniehöhe wie beim Mantel der Krämer- und Darsowmadonna abgegrenzt, sondern gleitet bis auf den Boden herab. Drei große Schüsselfalten, tief ausgehölt, verbinden von Hüfte zu Hüfte. Die unterste klingt in einer etwas kleineren Falte noch einmal nach.

Pinder nimmt, durch die Aehnlichkeit der Kinder dazu veranlaßt, Abhängigkeit von der Stralsunder Jungemadonna an, die er im Gegensatz zu *Max Paul* nicht für lübische, sondern typisch mecklenburgische Arbeit hält [59]). Obgleich diese eine „schöne Madonna" schlesischer Prägung ist, beweist doch die Formensprache (man beachte die Bildung von Haaren und Augen) die Abstammung aus einer plattdeutschen Werkstatt. Dagegen weiß ich bei der Schweriner Madonna nicht, ob sie nicht eher als westfälisch-hanseatische Arbeit zu bezeichnen ist, wozu mich die „etwas knappe Spitzigkeit der Gesichtsbildung", die wir noch ausgeprägter bei den Lübecker Burgkirchenjungfrauen finden, veranlaßt. (*Goldschmidt*, Lüb. Malerei und Plastik Taf. X).

3. Die Kunst um die Jahrhundertmitte. Spätwerke des weichen Stils.

Die Schnitzwerke aus der letzten Phase unserer Epoche, also die Spätwerke des weichen Stiles, sind an Zahl sehr gering. Sie beschränken sich fast ausschließlich auf jene mecklenburgisch-pommersche Schnitzwerkgruppe um 1450, deren Stil in den Dobbertiner Oelbergjüngern und dem Teterower Altar vorbereitet war, und auf die ich bei der Besprechung dieser Werke schon hingewiesen habe.

Max Paul hat in seiner Dissertation über sundische und lübische Kunst [60]) als erster diese Gruppe zusammengestellt und das Wesentlichste darüber gesagt.

Da aber gerade die ihr zugehörigen Werke das prächtigste „mecklenburger Platt" sprechen, wie *Pinder* sich sehr bezeichnend ausdrückt [61]), und weil sie am Ende unserer Entwicklungsreihe stehen, müssen wir uns trotzdem etwas eingehender, wenigstens mit den sich in Mecklenburg befindenden Werken beschäftigen.

Dabei werde ich nach Möglichkeit zu vermeiden suchen, schon Gesagtes zu wiederholen und, wo dieses nicht zu umgehen ist, mich kurz fassen.

Es handelt sich um den Stralsunder Riemeraltar, die Gottvaterbüste im Schweriner Museum, den Hochaltar der Rostocker Heiligkreuzkirche und den Dreikönigsaltar des ehemaligen Rostocker Johannisklosters.

Die Gruppe um einige in Mecklenburg befindliche Werke zu vermehren, ist mir trotz vieler Bemühungen nicht gelungen. Nur im Neubrandenburger Museum finden sich Reste eines Altarschreines, deren Schnitzereien Werkstattzugehörigkeit zeigen, die aber so schlecht gearbeitet sind, daß man kaum auf sie hinzuweisen braucht.

Dagegen konnte ich den Teterower Altar und die Dobbertiner Oelbergjünger als Vorläufer vorausschicken.

Von der Besprechung des Stralsunder Riemeraltars darf ich absehen, weil es durch *Max Paul*, der den 1451 fest datierten Altar in den Mittelpunkt der Gruppe setzt, ausführlich geschehen ist, so daß sich nichts mehr hinzufügen läßt [62]).

Zur Charakteristik des *Gottvaters des Schweriner Museums* könnten keine treffenderen Worte gefunden werden als die *Pinderschen:* „Es gehört sehr große Sicherheit dazu, mit ein paar Abplattungen einen so ausgesprochenen Blick, einen Mund und, — bei so deutlicher Verwandtschaft eines Bart- und Haarwulstes — doch eine zunächst tektonisch starke Wirkung zu erzielen, die zugleich so deutlich lebendige Erscheinung ausspricht. Das ist tief Norddeutsch und steht der südlichen Formenwelt gegenüber wie Eichenholz gegen Linde oder Buchsbaum“ [63]).

Die beiden Rostocker Altäre sind, vielleicht nicht ganz unverdient, etwas stiefmütterlich behandelt, darum sollen sie hier, wo nolens volens schon manche recht derbe Schnitzarbeit miteinbezogen wurde, etwas ausführlicher besprochen werden.

Der ältere der beiden Altäre ist der nach den Malereien der Außenseite der Flügel benannte *Altar der heiligen drei Könige* im Rostocker Altertumsmuseum (XXVII).

Von diesem Altar haben sich nur noch die Flügel mit je fünf stehenden Figuren und darunter ebensovielen gemalten Sitzfiguren und Reste der vielfigurigen Kreuzigungsszene des Mittelschreines erhalten. Zu diesen Resten gehört ein Kruzifixus, der mit tauförmig gewundener Dornenkrone und tiefsitzendem Lendenschurz mit flatterndem Zipfel unter starker Ausbiegung des Körpers am Kreuze hängt, und darunter zwei Figurengruppen in primitiver Anordnung.

Die linke Gruppe enthält in der Mitte der vorderen Reihe die ohnmächtig zusammenbrechende Maria, die von Johannes und Maria Magdalena gestützt wird; Maria Magdalena, wie üblich durch den modischen Kopfputz charakterisiert, dahinter zwei weitere Frauen, die je nach den Evangelisten verschieden als Maria, Mutter des Jakobus min. und Joses, und Salome (Mk. 15, 40) oder statt letzterer als Maria, Mutter der Kinder des Zebedäus (Matth. 27, 50) gedeutet werden können. Hinter Maria Magdalena steht Longinus mit der Lanze, die er Christus in die Seite bohrt, und neben ihm ein Reisiger, der auf sein Auge deutet, wo ihn ein Tropfen Blut aus Christi Wunde getroffen hat. — Rechts neben dem Kreuz steht in langen, seitlich geschlitzten Tappert, den breiten Ziergürtel um die Taille, mit dem hohen, vorn mit

einer Agraffe geschmückten Filzhut der Hauptmann. Mit der rechten erhobenen Hand deutet er auf Christus: „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen (Matth. 27, 59). Neben und hinter ihm stehen Würdenträger und Reisige, die Christus verspotten. In der rechten Ecke sitzen ganz klein drei Kriegsknechte, die um Christi Rock würfeln, und unter dem Kreuze findet sich die Gruppe mit dem Titulusschreiber.

Die zuletzt besprochenen Schnitzaltäre hatten alle die Marienkrönung zum Thema. Der Dreikönigsaltar ist der erste Altarschrein in Mecklenburg, der im Mittelstück die vielfigurige Kreuzigung hat. Dagegen finden wir in Lübeck schon viel früher beim Grönauer Altar (um 1400) eine vielfigurige Kreuzigungsdarstellung in ganz ähnlicher Komposition: links vom Gekreuzigten die zusammenbrechende Maria zwischen Johannes und den Frauen auf der einen Seite, auf der anderen den Hauptmann, der mit der rechten Hand auf Christus weist, während er mit seiner linken wie der Hauptmann des Rostocker Altars seinen breiten Ziergürtel faßt. Hinter ihm steht auch hier eine Gruppe von Reisigen. Dagegen fehlen die würfelnden Kriegsknechte und ebenfalls der Titulusschreiber. Außerdem ist auf dem Grönauer Altar die Maria bereits zusammengebrochen dargestellt, während sie bei der Rostocker Darstellung noch stehend von Johannes und Magdalena gestützt wird.

Trotzdem möchte ich die Vermutung nicht ohne weiteres ablehnen, in Lübeck das Vorbild zu unserem Altar, wenn auch nicht gerade im Grönauer Altar selbst, zu suchen. Dazu veranlaßt mich noch folgendes: der Stralsunder Riemeraltar, der ja, wie *Paul* erwiesen hat, aus derselben Werkstatt wie unser Rostocker Altar stammt, birgt im Mittelschrein die Kreuzigung Christi durch die fünf Tugenden. Diese Darstellung findet sich ebenfalls im Warendorpaltar des Lübecker Doms (1372). Da wir es hier mit einer äußerst seltenen Ikonographie zu tun haben, dürfen wir wohl auf Beziehungen zu Lübeck schließen. Daß freilich die Schnitzer unserer Altäre nicht Lübecker, sondern Einheimische waren, zeigt die Derbheit der Formensprache und die slavischen Gesichtstypen der Figuren.

Um zu zeigen, wie sich der weiche Stil in seiner letzten Phase in Mecklenburg gestaltet, greife ich die Johannes-

und Petrusfiguren heraus, die, von dem Dreikönigsaltar stammend, sich jetzt allerdings in der Sakristei der Nikolaikirche befinden. Bei der Betrachtung der Figuren fällt uns zunächst auf, wie aus dem ruhigen Stil um 1430 ein unruhiger, aufgeregter geworden ist. Wie nervös zuckt es hier über die finsteren Gesichter dieser Heiligenfiguren, wie unruhig huscht das Spiel von Licht und Schatten über die durch viele Einkerbungen und unregelmäßige kleine Fältchen belebte Oberfläche. Die gleiche Aufgeregtheit zeigt sich übrigens auch in dem flatternden Zipfel beim Lendentuch des Kruzifixus der Kreuzigungsdarstellung. Das Gewand hat aufgehört, seinen Hauptzweck darin zu sehen, in reicher Fülle schön drapiert zu sein. Es nimmt seine dienende Stelle wieder ein als Träger des seelischen Ausdrucks, die ihm in der deutschen Kunst fast durchweg zugewiesen ist. Nur als man um 1370 den menschlichen Körper (um mich so auszudrücken) neu entdeckte und ihn auch in der Kunst gebührend darstellen wollte, diente das Gewand hierzu als Hilfsmittel. Aus dieser untergeordneten Stellung schwang es sich dann zur Herrschaft auf und bekam Eigenwert. Das Psychische mußte noch immer zurückstehen: in den Gesichtern der Figuren überwogen die gleichmäßigen typischen Züge. Jetzt, um die Jahrhundertmitte, bekommt die Charakteristik des Psychischen einen neuen, und zwar einen schweren Klang. Und was noch wichtiger ist: das Persönliche, Eigenwillige der Figuren kommt jetzt zum Ausdruck. Das aber ist gerade das Wesentliche, daß sich das Individuelle durchzusetzen beginnt. Wir dürfen daher die Spätwerke des weichen Stils in Mecklenburg nicht etwa als provinzielle Nachzügler ansehen, die in ihrer derben Formensprache noch einmal das wiederholen wollen, was eigentlich schon zwei Jahrzehnte vorher zur Genüge gesagt worden ist, sondern sie bilden die Uebergangsstufe zwischen dem ruhigen Gehaltensein, das den Figuren aus der Blütezeit des weichen Stils eignet, und jener nervösen, unruhigen Aufgeregtheit, die mit dem Knitterfaltenstil in Mecklenburg um 1475 einsetzt und schließlich dann zu jenem ins Virtuose gesteigerten barocken Aufgewirbeltsein der Güstrower Apostel wird.

Zu datieren ist der Dreikönigsaltar kurz nach der Jahr-

hundertmitte, weil die Figuren etwas fortgeschrittener als die des 1451 datierten Riemeraltares sind.

In Figurentyp, Gewandbehandlung und Gestaltenbildung gehen vier kleine *Statuetten des Rostocker Altertumsmuseums,* auch aus der Johanniskirche stammend, mit den Figuren des Dreikönigsaltares so eng zusammen, daß sie u. a. wahrscheinlich im Mittelschrein des Altars rechts und links der Kreuzigungsdarstellung standen. Daß sie etwas kleiner sind als die stehenden Figuren der Flügel, hat nichts zu sagen, denn eine Differenz in der Figurenhöhe bei Mittelschrein und Flügeln findet sich auch beim *Hochaltar der Rostocker Heiligkreuzkirche* (XXIX), der, bei seinem guten Erhaltungszustand das typische Beispiel eines mecklenburgischen Schnitzaltares ist: über einer Reihe sitzender Halbfiguren läuft eine Reihe stehender Figuren hin, in der Mitte durch das Thema des Altares, die vielfigurige Kreuzigung, unterbrochen. Der Altar, der sich über einer Predella mit geschnitzten Sitzfiguren erhebt, wird von einer horizontal verlaufenden Blattreihe bekrönt. Die Figurenanordnung zeigt die Skizze.

Thomas	Philippus	Jak. min.	Benedikt	Bartholom.	Andreas	Petrus	Kreuzigung			Paulus	Joh. ev.	Jak. maior	Matthäus	Simon	Judas	St. Clara
Michael	Titus	Cosmas	Damian	Salomo	Ambrosius	Gregor				Hieronymus	Augustin	Jesaias	Georg	Mauritius	Blasäus	Antonius
Kluge Jungfrauen (gemalt)				Dorothea	Agnes	Ruth	Anna Selbdritt		Ursula	Barbara	Gertrud	Törichte Jungfrauen (gemalt)				

Ich brauche nicht näher auf eine Beschreibung der Kreuzigungsdarstellung einzugehen, weil sie mit der des Dreikönigsaltars fast wörtlich genau, sogar in der Bewegung der einzelnen Figuren übereinstimmt, nur daß beim Heiligkreuzaltar die Gruppe rechts unter dem Kruzifixus drei Figuren weniger zählt. Auch der Figurenstil bei beiden Altären zeigt sehr viel Verwandtschaft, doch darf ich mich hier auf *Max Paul* berufen, der die Zusammengehörigkeit dieser Altäre zur Genüge erwiesen hat. Die Entstehungszeit fällt zwischen die des Stralsunder Riemeraltars (1451) und

die des Hochaltars der Rostocker Nikolaikirche (1475). Der Gewandstil ist etwas unruhiger und reicher, also entwickelter als der des Riemeraltars. Die Falten zeigen unten, wo sie auf den Boden aufstoßen, schon leise Ansätze zum Knickfaltenstil, letzteres besonders bei den sitzenden Figuren, während die Gewänder beim Riemeraltar am Boden ruhig ausschwingen.

Dagegen hören die Figuren des Hochaltars der Rostocker Nikolaikirche, der im kompositionellen Aufbau und der Gestaltung der Baldachine sogar bis auf einzelne Maßwerkdetails genau mit dem Heiligkreuzaltar übereinstimmt, schon dem Knitterfaltenstil an. Dieser Altar gehört somit nicht mehr in den Rahmen meiner Arbeit.

Als letztes Werk bringe ich die *Triumphbalkengruppe der Malchiner Stadtkirche* (XXX).

Die drei Figuren von ungewöhnlich starker Ausdruckskraft stehen jetzt verstaubt auf dem Dachboden der Kirche. Und doch mögen sie hier dem überrascht Hinzutretenden zum tieferen Erlebnis werden, als wenn sie noch auf dem ihnen gebührenden Platz hoch oben auf dem Triumphbalken im Lettner der Kirche ständen.

Christus, die beiden anderen Figuren an Größe weit überragend, ist von dem Kreuze gelöst. Der Küster konnte nur die Figuren selbst von dem den meisten mittelalterlichen Schnitzwerken zuteil gewordenen Schicksal, als Brennholz verwandt zu werden, retten.

Jetzt steht die riesige Gestalt im Tode erstarrt auf den zusammengenagelten Füßen. Das Haupt mit der Dornenkrone ist ein wenig geneigt, die Augen hat der Tod gebrochen.

Bei dem Körper, dessen Brustkorb sich deutlich hervorwölbt, ist das feine anatomische Verständnis des Künstlers zu bewundern. Aus der Gelöstheit der Glieder spricht ein ausgeprägtes Nacherleben der Körperformen. Man möge die feine, lebendige Linie des Konturs verfolgen, um dies richtig zu empfinden.

In äußerster Knappheit, nicht mehr als lang herabhängender Schurz ist das tiefsitzende Lendentuch gegeben. In dieser Behandlung ist es nur nach der Jahrhundertmitte möglich. Es mußte daher für die späte Datierung maß-

gebend sein. Fast genau in der gleichen Bildung findet es sich bei dem von *Anderberg* auf 1475 datierten Christus von Stiby in Dänemark [64]). Soweit möchte ich in der Datierung unserer Gruppe allerdings doch nicht gehen.

Die Maria ist die wenigst gute der drei Figuren. Mit gesenktem Haupt steht sie da. Die Falten des Kopftuches und des Gewandes gleiten glatt und fließend herab wie die Tränen, die aus den verquollenen Augen in ungehemmtem Lauf über die Wangen strömen.

Johannes, die großartigste der drei Figuren, hat sich von dem konventionellen Gestus des auf die Hand gestützten Kopfes befreit. Er faltet die Hände über dem Leib. Das Gesicht mit den herben Zügen, aus denen gewaltsam zurückgebändigter Schmerz spricht, ist erhoben. Der tief beseelte Blick der tränenschweren Augen schweift ins Weite, Unbegrenzte.

Wo sollen wird den Meister suchen, der seine Gestalten mit soviel Ausdruck zu beseelen vermochte? Der mecklenburgisch-pommerschen Schnitzerschule, deren Werke wir zuletzt betrachteten, gehört er gewiß nicht an.

Und doch ist etwas von einer Derbheit und Schwere zu verspüren, die mich davon abhält, ihn in Lübeck anzunehmen. Wir kommen hier zu einem ähnlichen Konflikt wie *Pinder* bei der Brigitte aus Vadstena, ebenfalls ein Spätwerk des weichen Stils, die gleich „unbeschreiblich beseelt mit visionärem Ernst ins Weite blickt" [65]). *Pinder* schreibt sie einer lübischen Werkstatt zu, und doch fühlt er, daß sie den meisten lübischen Gestalten ferner steht als etwa denen des plattdeutschen Neukirchner und Krämeraltars. Auch unsere Johannesfigur läßt sich den trauernden Frauen des Neukirchner Altares zur Seite stellen. Hier wie dort ist in knappster Formensprache „mit rücksichtslosem Ernst das Schwere gesagt; das ist norddeutsch in stärkster Potenz" [66]).

Material, Erhaltungszustand und Maße.

I. *Kruzifixus* aus dem ehemaligen Rostocker Johanniskloster (Altertumsmuseum Rostock): Eichenholz. Vollrund; die Arme aus besonderen Stücken angesetzt; abgebrochen sind zwei Finger der rechten Hand und einige Dornen der Krone. Die Figur ist mit Oelfarbe überstrichen. Die Höhe des Körpers beträgt 1,72 m. Die Spannweite der Arme 1,52 m.

II. *Madonna* aus der Kirche zu Belitz (Museum Schwerin): Eichenholz, Sitzfigur mit ausgehöhlter Rückseite; abgelaugt Höhe mit Sockel 58 cm.

III. *Grabplatte der Königin Margarethe von Dänemark* (Doberan, Klosterkirche): Eichenholz, mehrfach dick mit Oelfarbe überstrichen, darunter Teile vom alten Leinenüberzug. Abgebrochen die Spitze der Nase und des linken Daumens und die Verzierungen der Krone. Neu ergänzt die rechte Seite des Halses und ein Teil des Mantels unterhalb des linken Ellenbogens. Unterbau und Rahmen ebenfalls neu. Höhe der Figur 1,85 m mit, 1,80 m ohne die Abschlußplatte.

IV. *Hochaltar* Klosterkirche Doberan: Eichenholz, 1849 restauriert. Höhe des ganzen Schreines bis zur Spitze des Mittelturmes ca. 11 m. Höhe bis zu den Spitzen der Giebel 2,70 m; Breite des Mittelschreines 3,28 m. Figurenhöhe der beiden oberen Reihen rd. 41 cm. Figurenhöhe der unteren Höhe 38 cm.

V. *Sakramentsschrank* Klosterkirche Doberan: von den sechzehn Figuren nur fünf erhalten, Fassung alt. Gewänder weiß mit abwechselnd rosa und hellblauem Futter, Haar golden, Höhe des Kelchschrankes (ohne Aufsatz) 1,64 m, Breite 1,15 m, Höhe der Figurenreliefs 26,5 cm. Vom Aufsatz das Maßwerk stark beschädigt. Maßwerk golden mit blauen und roten Hohlkehlen. Zwickeltiere gold, Hintergrund blau, Gewand Christi rot, Haar schwarz. Breite des Aufsatzes 1,28 m, Höhe des Christus 38 cm.

VI. *Hängeleuchtermadonna,* Klosterkirche, Doberan: Eichenholz, Fassung, Strahlenglorie und Krone neu. Mondsichel und Gehänge spätere Zutaten. Höhe der Figur 2,58 m.

VII. *Heilige Klara,* Klosterkirche Ribnitz: Rötliches Holz, geringe Reste der alten Fassung erhalten. Graue Farbspuren auf Gipsgrund und Leinwandüberzug. Rechter Unteram und der kleine Finger der linken Hand abgebrochen. Höhe 1,10 m.

VIII. *Madonna* aus der Kirche zu Belitz (Museum Schwerin): ausgehöhlte Sitzfigur aus Eichenholz; ohne irgendwelche Farbspuren. Gesicht und Hände von Madonna und Kind stark beschädigt, ferner Löcher an verschiedenen Stellen. Höhe 20 cm.

IX. *Sakramentshaus,* Doberan, Klosterkirche. Abgesehen vom unteren Teil aus einem einzigen Eichenstamm geschnitzt. Bei der 1847/48 erfolgten Restauration sehr viel vom Maßwerk ergänzt, z. B. die Rosetten unterhalb der Sitzfiguren. Von den zwölf Figuren ist die Sitzfigur des heiligen Bernhard neu. Gesamthöhe 11,60 m; Höhe der Einzelfigur 55 cm.

X. *Kreuzaltar,* Doberan, Klosterkirche. Eichenholz. Bei der 1897/98 stattfindenden Restauration wurden die Figurenreliefs an der Rückseite des Kreuzes nicht erneuert. Von der alten Fassung läßt sich dort das Gold der Haare und der Obergewänder und das Weiß der Untergewänder erkennen. Schreinhöhe 1,85 m, Breite des Mittelschreines 2,38 m, Reliefhöhe 75 cm, Baldachinhöhe 70 cm.

XI. *Kruzifixus,* Güstrow. Eichenholz, ohne Farbreste, überlebensgroß.

XII. *Sakramentshaus,* Rostock, Heiligkreuz. Eichenholz. 1898/99 restauriert, nur noch drei Figuren erhalten. Figurenhöhe 51 cm.

XIII. *Schreinaltar,* Kirchdorf (Poel). Eichenholz. In graugrüner Oelfarbe dick überstrichen. Fehlendes nicht ergänzt. Schreinhöhe 1,44 m. Breite des Mittelschreines 2,50 m. Höhe der Stehfigur 58 cm, Höhe der Halbfigur 28 cm.

XIV. *Grabplatte König Albrechts von Dänemark und seiner Gemahlin Richardis,* Doberan, Klosterkirche. Eichenholz, mit Silberbronze und Oelfarbe angestrichen, kleine Reste vom alten Leinwandüberzug darunter. Neu: das Schwert des Königs, die rechte Daumenspitze der Königin und teilweise das Eichhorn. Abgebrochen sind teilweise die Beine der

Wappentiere und der Kreuzblumenschmuck der Baldachine. Figurenhöhe 2 m und 1,90 m.

XV. *Antonius,* Tempzin. Eichenholz, restauriert (Oelfarbe), überlebensgroß.

XVI. *Madonna,* Klosterkirche Ribnitz, Sitzfigur aus Eichenholz. Alte Fassung erhalten: Thron, Gewand, Haare, Schuhe gold, Kopftuch weiß.

XVII. *Apostel,* Parchim. Von den dreißig Figuren des Altars nur noch vierzehn erhalten. Modern übermalt, Attribute ergänzt. Figurenhöhe 57 cm.

XVIII. *Madonna* aus dem Schweriner Dom (Museum Schwerin). Sitzfigur aus Eichenholz mit ausgehöhltem Thron; modern mit Oelfarbe übermalt. Abgebrochen der linke Arm der Madonna, der rechte Arm und das linke Bein des Kindes. Höhe 99 cm.

XIX. *Krämeraltar*, Wismar, St. Marienkirche. Der Altarschrein wurde auf dem von Bischof Detlev 1414 geweihten Altar der 1832 abgebrochenen Kapelle der Krämer in der St. Marienkirche errichtet. Von 1832—1851 lag er in der Rumpelkammer der Marienkirche, kam dann in die St. Jürgenkirche und wurde 1910 auf Kosten der Krämerkumpane von Wilhelm Krause restauriert. — Eichenholz, neu ergänzt sind: aus der Anbetungsszene das Kind, der linke Flügel des Engels, Ochs und Esel, aus der Verkündigungsszene das Gebetpult der Maria, vom Mittelschrein das Zepter der Maria, die Fahne des Mauritius und Teile vom Maßwerk. Höhe des Altarschreins 1,98 m, Breite 1,86 m.

XX. *Madonna* aus Gr. Methling (Museum, Schwerin). Eichenholz, abgelaugt. Wahrscheinlich Mittelstück eines Altarschreins. Abgebrochen die Zacken der Strahlenglorie und der Krone. Höhe 59 cm.

XXI. *Neustädter Altar,* Museum Schwerin. Eichenholz, entrestauriert. Sehr viel neu ergänzt, so vor allem die Kronen der Mittelfiguren, Hände der Maria und sehr viel vom Maßwerk. Farbspuren an den nicht restaurierten unteren Figuren sind gold außen an den Gewändern, innen rot und blau. Schreinhöhe 2,47 m, Breite 3,80 m (bei geschlossenen Flügeln). Höhe der Stehfigur 85 cm, der Halbfigur 24 cm.

XXII. *Alter Hochaltar* der Teterower Stadtkirche. Eichenholz. Oelfarbenanstrich. Schreinhöhe 1,68 m, mit der

Blattreihe 1,93 m. Breite 5,30 m (bei geöffneten Flügeln). Höhe der Stehfigur 78 cm.

XXIII. *Jünger einer Oelberggruppe* aus Dobbertin. Eichenholz, massiv. Farbspuren nicht mehr zu erkennen. Höhe 94 cm.

XXIV. *Hochaltar*, St. Jürgen, Wismar. Eichenholz. Ueber die Restauration vgl. *E. F. A. Münzenberger* „Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands", Frankfurt a. M. 1885/90. S. 77 ff. Schreinhöhe 4,42 m (einschl. Blattreihe und Predella), Breite bei geöffneten Flügeln 10,67 m.

XXV. *Ehemaliger Hochaltar der Malchiner Stadtkirche.* Eichenholz. Nur die Malerei restauriert, vom plastischen Figurenschmuck ist das alte Gold der Obergewänder und das blaue Futter gut erhalten. Schreinhöhe 2,25 m, Länge bei geöffneten Flügeln 5,26 m. Figurenhöhe 62 cm.

XXVI. *Madonna auf der Mondsichel aus dem Schweriner Dom*, Museum Schwerin. Stehfigur mit ausgehöhlter Rückseite. Eiche. Neu gefaßt. Ergänzt die rechte Hand der Madonna. Abgebrochen der linke Unteram und ein Gegenstand aus der rechten Hand des Kindes. Höhe 99 cm.

XXVII. *Ehemaliger Hochaltar der abgebrochenen Rostocker Johanniskirche*, Altertumsmuseum Rostock. Flügel und Reste von der vielfigurigen Kreuzigung des Mittelstücks erhalten. Fassung zum großen Teil alt. Höhe des Flügels 1,90 m, Breite 2,20 m. Figurenhöhe 85 cm.

XXVIII. *Statuetten des Rostocker Altertumsmuseums.* Eichenholz. Fassung zum Teil alt, Obergewänder gold, Untergewänder weiß, Futter blau. Höhe 65 cm.

XXIX. *Hochaltar der Heiligkreuzkirche, Rostock.* Eichenholz. Restauriert. Schreinhöhe 1,52 m, Breite 3,80 m bei geöffneten Flügeln. Figurenhöhe des Mittelstücks 73 cm, des Flügels 63 cm.

XXX. *Kreuzigungsgruppe Malchin.* Eiche, alte Fassung fast ganz verschwunden. Höhe des Christus 2,45 m, des Johannes 1,90 m, der Maria 1,60 m.

Anmerkungen.

1) Die beiden Figuren, die jetzt unter dem Kruzifixus stehen, gehörten ursprünglich nicht dazu.
2) Vgl. A. Goldschmidt, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser Friedrichmuseum in Berlin, Jahrb. d. preuß. Kunstslg. 36, 1915.
3) Abb. bei Goldschmidt, Die Sklupturen von Freiberg und Wechselburg, Berlin 1924. Taf. 92.
4) Das Kissen findet sich auch bei ausdrücklich als stehend charakterisierten Bildnisgräbern, z. B. bei der Grabplatte des Peter von Aspelt im Mainzer Dom. Abb. bei Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet.
5) M. Noelle, Die mecklenburgischen Siegel von 1200—1400 und ihre Beziehungen zur Großplastik. Diss. Rostock 1924. S. 75.
6) Diese Bezeichnung stammt von E. Simon, Die Anfänge des gotischen Schnitzaltars. Diss. Halle 1922. Da der Doberaner Hochaltar hier nur ganz flüchtig erwähnt und auf den plastischen Figurenschmuck überhaupt nicht eingegangen wird, muß der Altar eine ausführlichere Behandlung erfahren.
7) Über die Reliquien, die der Schrein ursprünglich enthielt, vgl. Schlie III S. 592 Anm. 1. Die Meinung, daß der Schrein nicht Reliquienbüsten, sondern Statuetten enthielt, vertritt auch Pinder, Dtsch. Plastik I S. 115.
8) Die unterste Figurenreihe ist eine spätere Hinzufügung.
9) Münzenberger möchte hier eine andere Figur, etwa Abel ergänzt wissen, weil die ganze Typik des Doberaner Altars im Hinweis auf Christus und nicht auf Maria gipfelt, Eva aber als Vorbild Mariae gilt. Ob Münzenberger hier Recht hat, muß ich dahingestellt sein lassen. (a. a. O. S. 48.)
10) Ich weiß nicht, ob diese Szenen nicht bei der Restauration verwechselt worden sind, so daß sich ursprünglich unter der Verkündigungsszene die Erscheinung Gottvaters im feurigen Busch und unter der Geburtsszene die Darstellung der Porta clausa befand (porta haec clausa erit non aparietur, et vir non transiet per eam, quoniam Dominus Deus Israel ingressus est per eam eritque clausa principi).

11) Zit. bei Pinder, Dtsch. Plastik I S. 96.

12) Die Datierungen sind folgende: G. C. F. Lisch 13. od. erste Hälfte 14. Jh., Schlie 1. Viertel 14. Jh., ebenso Matthaei. E. Simon 2. Viertel 14. Jh., Pinder schon nach der Mitte des 14. Jhs., letzterer wohl durch das Weihedatum 1368 dazu veranlaßt, mit dem aber höchstens die später angefügte untere Figurenreihe in Zusammenhang zu bringen ist.

13) Besonders auffallend beim Cismarer Hochaltar, der wie der Doberaner einer der wenigen erhaltenen Reliquienflügelaltäre ist. Beide Altäre aber irgendwie in Zusammenhang zu bringen, ist mir nicht möglich, da die Figurenreliefs des Cismarer Altars Beziehungen zu Lübeck (Chorgestühl des Domes) zeigen, was beim Doberaner Hochaltar nicht der Fall ist.

14) M. Noelle a. a. O. S. 81.

15) C. Habicht, Die niedersächs. mittelalt. Chorgestühle, Straßburg 1915. S.

16) Abb. bei Pillion, Les sculpteurs français, Pl. XII.

17) Abb. bei Lüthgen, Niederrhein. Plastik, Taf. XVII, 2.

18) Zit. bei Pinder, Die dtsch. Plastik d. 15. Jh. München 1924. S. 7.

19) Pinder, Die dtsch. Plastik d. 14. Jh. München 1925. S. 30.

20) Über die Richtigkeit der jetzigen Anordnung vgl. G. C. F. Lisch, Jahrb. d. Ver. f. meckl. Gesch. u. Altertumsk. XIV S. 367 ff.

21) Zit. bei Pinder, Die dtsch. Plastik d. 15. Jh. S. 8.

22) Vgl. das Grabmal des Dieter von Hohenberg † 1381, München, Nat. Mus. Abb. bei Pinder, Mittelalt. Plastik Würzburgs. Würzburg 1911. Taf. XLV.

23) Zit. bei Pinder, Dtsch. Pl. d. 14. Jh. S. 46.

24) Vgl. die Sitzfiguren der Grabower Predella Abb. bei Lichtwark, Der Hamburger Meister Bertram, und die Marienkrönung aus Kerschütz im Breslauer Diözesenmuseum (Abb. bei Wiese Taf. VI).

25) Abb. bei Pinder, Dtsch. Pl. d. 14. Jh. Abb. 79.

26) Abb. bei Wiese, Schles. Pl. Taf. IV.

27) A. Lichtwark, Meister Bertram, Hamburg 1905.

28) Abb. bei Pinder, Dtsch. Pl. I, Taf. IV.

29) Jahrb. d. Ver. f. meckl. Gesch. u. Altertumskde. XX, Schwerin 1855 S. 296 ff.

30) s. Anm. 29.

31) Die Figur des Bernhard neu, aber wahrscheinlich richtig ersetzt.

32) Jahrb. d. Ver. f. meckl. Gesch. u. Altertumskde. IX S. 291.

33) Man könnte den auf einem Berge Betenden auch als die Darstellung des Moses auf dem Berge Sinai auslegen. Wie die Jünger sich während des Gebetes Christi des Schlafes nicht erwehren konnten, baute sich das Volk Israel während der ihm zu lange dauernden Abwesenheit des Moses das goldene Kalb. Inhaltlich würde meiner Ansicht nach diese Szene besser zu der neben ihr dargestellten neutestamentlichen passen, doch entspricht die Darstellung eher der im Text angegebenen Szene.

34) Schlie benennt diese Szene: Moses drückt Wasser aus dem Felsen, weil die Szene, wie Moses Wasser aus dem Felsen schlägt, „daß die Gemeine trank und ihr Vieh" (4. Mos. 20,11) ausführlich dem Bibelwort entsprechend mit trinkendem Vieh und wasserschöpfenden Menschen auf der anderen Seite des Triumphkreuzes dargestellt ist. Dolberg übergeht die Szene ganz. Der Ausweg Schlies, daß dasselbe zweimal, nur etwas verschieden dargestellt ist, erscheint mir unwahrscheinlich. Ich glaube, daß es sich hier um ein anderes Moseswunder handelt, nämlich die Verwandlung von Wasser in Blut (2. Mos. 7,20): „Und er hub den Stab auf und schlug ins Wasser und alles Wasser im Strom ward in Blut verwandelt". Auf jeden Fall paßt die Darstellung, auf der Moses mit einem Stab in ein breites, fließendes Wasser schlägt, wobei einige Männer mit staunender Geste zusehen, viel besser auf diese Szene.

35) Dolberg deutet diese Szene, auf der zwei Engel dargestellt sind, von denen der eine ein Schwert in die Höhe hält und der andere eine Schriftrolle trägt, während sich zwischen ihnen drei betende Stehende, zwei Hockende und ein mit dem Unterkörper im Boden steckender Mann befindet, als Mannalese. Berechtigter scheint mir Schlies Deutung zu sein, der in dem Dargestellten die von den Engeln zur Seligkeit oder Verdammnis verurteilten Auferstehenden sieht.

36) Auffallend ist, daß die Evangelistensymbole nicht in den Eckquadraten der Kreuzbalken an der Christusseite, sondern zwischen den alttestamentlichen Szenen der Marienseite eingestreut sind.

37) Schlie faßt die Szene, die zwei gekrönte sitzende Gestalten enthält, als Marienkrönung auf. Da wir es bei den Triumph-

kreuzreliefs nur mit alttestamentlichen Szenen zu tun haben, scheint mir die Darstellung auf folgende alttestamentliche Stelle hinzuweisen: „Und es ward des Königs Mutter (Bathseba) ein Stuhl gesetzt, daß sie sich setzte zu seiner (Salomons) Rechten" (1. Kön. 2,19). (Natürlich als Hinweis auf die Marienkrönung.)

38) Abb. bei Habicht, D. niedersächs. mittelalt. Chorgest. Taf. IX Abb. 19.

39) Abb. der Doberaner Darstellung bei Schlie III S. 602/603 oder den Aufnahmen der Berl. Staatl. Bildstelle Nr. 4117. Abb. des Landkirchner Altars bei Matthaei, Holzplastik in Schl.-Holst. Taf. VII.

40) E. Waldmann, Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit kölnischer Kunst. Stud. z. dtsch. Kunstgesch. Hft. 96, Straßburg 1908, S. 2 Anm. 1.

41) Kurt Habicht, Das Chorgestühl des Doms zu Bremen, Repertorium f. Kunstwiss. Bd. XXXVI, S. 227 ff. und Pinder, D. Plastik I S. 133.

42) Habicht, Das niedersächs. mittelalt. Chorgestühl, Stud. z. dtsch. Kunstgesch. Hft. 181. Straßburg 1915. a) S. 27, 100; b) S. 26, S. 104.

43) Die stoffreichen, prächtigen, am untersten Rande mit Pelz verbrämten Gewänder mit breiten Ziergürteln und langen Ärmeln finden sich natürlich in weit reicherer Ausführung z. B. in den Malereien van Eycks, Rogiers van der Weyden und seiner Zeitgenossen; besonders die Darstellung der hl. drei Könige bot auch hier die beste Gelegenheit, recht prunkvolle Gewänder darzustellen.

44) Jahrb. d. Ver. f. meckl. Gesch. u. Altertumskunde. Bd. XV. Schwerin 1850. S. 151 ff.

45) Hartlaub, Zur hanseat. Kunst d. Mittelalters. Ztschr. f. bild. K. N. F. 24. Jg. Lpzg. 1913 S. 127 ff.

46) Pinder, Deutsche Plastik I S. 235/236.

47) s. Anm. 45.

48) Daß es sich hier um ein solches und nicht etwa um ein Musikinstrument handelt, zeigt die Verkündigungsszene, auf der ein Hirte aus einem ähnlichen Gefäß trinkend dargestellt ist.

49) s. Anm. 46.

50) Pinder, Dtsch. Plastik I S. 234.

51) — Dtsch. Plastik I S. 140.

52) Hans Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet S. 30.

53) Die von Jakob v. Melle in seinem Manuskript S. 343 aufbewahrte nicht mehr vorhandene Inschrift lautete: „Anno Domini MCCCCXXXV sub tempore Gothfridi Stenbecken huius Ecclesiae Operyi consummatum est hoc opus", Schlie III S. 284.
54) Max Paul, Sundische u. lüb. Kunst, S. 50 ff., dagegen datiert Heise, Norddtsch. Malerei die Malereien der Tafel auf 1410.
55) Pinder, Dtsch. Plastik I, S. 232.
56) Max Paul a. a. O. S. 51.
58) Münzenberger a. a. O. S. 77.
59) Pinder, Dtsch. Plastik I, S. 239.
60) Max Paul a. a. O. S. 67 ff.
61) Pinder, Dtsch. Plastik I, S. 239.
62) a. a. O. Taf. XIV.
63) Pinder, Dtsch. Plastik I, S. 239.
64) Anderberg, Studier öfver Skanska Triumphkrucifix, Lund 1915. S. 157, Fig. 94.
65) Pinder, Dtsch. Plastik I, S. 236.
66) — Dtsch. Plastik I, S. 236.

Literatur.

Anderberg, A., Studier öfver Skanska Triumfkrucifix. Lund 1915.

Börger, H., Grabdenkmäler im Maingebiet von Anfang des 14. Jhs. bis zum Eintritt der Renaissance. Lpzg. 1907.

Boymann, J., Marburg als Kunststadt. Marburg 1924.

Dehio, G., Geschichte der deutschen Kunst. Bd. I u. II. 2. Aufl. Berlin u. Lpzg. 1921.

— Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. II. Bd. (Nordostdeutschland). Bln. 1922.

Dolberg, L., Die Marienkirche der ehemaligen Zisterzienserabtei Doberan und ihre Kunstarbeiten. Doberan 1893.

Fischel, E., Mittelrheinische Plastik des 14. Jhs. München 1923.

Goldschmidt, A., Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Jahrb. d. Preuß. Kunstsamml. 36, 1915.

— Die Skulpturen von Freiburg und Wechselburg. Berlin 1924.

— Gotische Madonnenstatuen. Augsburg 1923.

— Lübecker Malerei und Plastik bis zum Jahre 1530. Lübeck 1899.

Habicht, C., Die niedersächsischen mittelalterlichen Chorgestühle. Straßburg 1915.

— Die mittelalterliche Plastik Hildesheims. Straßburg 1917.

— Das Chorgestühl des Domes zu Bremen. Repertorium für Kunstwissensch. 36. Bln. 1918.

Halm, M. Ph. u. Georg Lill, Die Bildwerke des bayrischen Nationalmuseums. Augsburg 1924.

Hamann, R., Deutsches Ornament. Marburg 1924.

— Deutsche Köpfe des Mittelalters. Marburg 1922.

Hartlaub, G. F., Zur hanseatischen Kunst des Mittelalters. Ztschr. f. bild. Kunst, N. F. 24. 1913.

Heise, C. G., Norddeutsche Malerei. Lpzg. 1918.

Jahn, J., Die Kompositionsgesetze französischer Reliefplastik des 12. u. 13. Jhs. Lpzg. 1922.

Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Museum zu Nürnberg. Nürnberg 1910.
Koechlin, R., Les ivoires gotiques français. Paris 1922.
Lichtwark, A., Meister Bertram. Hamburg 1905.
Lisch, G. C. Fr., Jahrbücher für Meckl. Geschichte und Altertumskunde. Schwerin u. Rostock.
Lübbecke, Fr., Die Plastik des deutschen Mittelalters. München 1922.
Lüthgen, E., Niederrheinische Plastik der Gotik bis zur Renaissance. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg 1917. Hft. 200.
Much, Hans, Norddeutsche gotische Plastik. Braunschweig, Hamburg 1920.
Matthaei, A., Werke der Holzplastik in Schleswig-Holstein bis 1530. Lpzg. 1901.
— Zur Kenntnis der mittelalterlichen Schnitzaltäre Schleswig-Holsteins. Lpzg. 1898.
Münzenberger, C. F. A., Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt a. M. 1885.
Noelle, M., Die mecklenburgischen Siegel von 1200—1400 und ihre Beziehungen zur Großplastik. Diss. Rostock 1924.
Paul, M., Sundische und lübische Kunst. Diss. Greifswald 1914.
Pillion, St., Les sculpteurs français du XIII e siècle. Paris. o. J.
Pinder, W., Die mittelalterliche Plastik Würzburgs. Würzburg 1911.
— Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handb. d. Kunstwissensch.
— Die deutsche Plastik des 14. Jhs. München 1925.
— Die deutsche Plastik des 15. Jhs. München 1924.
Schlie, Fr., Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin. Schwerin 1898/1902.
Schubring, P., Hilfsbuch zur Kunstgeschichte. Berlin 1913.
Schultz, A., Höfisches Leben zur Zeit der Minnesänger. I u. II. Lpzg. 1889.
Simon, E., Die Anfänge des gotischen Schnitzaltars. Diss. Halle 1922.
Stange, A., Die Entwicklung der deutschen mittelalterlichen Plastik. München 1923.
— Die Kunst um 1400. München 1923.
Teske, C., Die Wappen des großherzoglichen Hauses Mecklenburg in geschichtlicher Entwicklung. Güstrow 1893.
Vitry, P., Michel Colombe et la sculpture française de son temps. Paris 1901.

Weiß, H., Geschichte der Tracht und des Geräts im Mittelalter vom 4. bis zum 14. Jahrhundert. Stuttgart 1883.
Waldmann, E., Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit kölnischer Kunst. Stud. z. dtsch. Kunstgesch. Hft. 96.
Wiese, E., Schlesische Plastik vom Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jhs. o. J.
Wrangel, E., Det Medeltida Bildscapet fran Lunds Domkyrkas Högaltare. Lund 1915.

Lebenslauf.

Ich, Margarethe Brückner, mecklenburgischer Staatsangehörigkeit und protestantischer Konfession, wurde am 17. Mai 1901 als Tochter des Oberingenieurs Ernst Brückner und seiner Frau Hedwig, geb. Müller, in Moskau geboren. 1904 zogen meine Eltern nach Wiesbaden, wo ich seit April 1907 das Lyzeum mit realgymnasialer Studienanstalt besuchte und im Februar 1921 mein Reifezeugnis erhielt. Ich studierte darauf an den Universitäten München, Berlin und Rostock. Als Studienfächer wählte ich Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie. Ich hörte Vorlesungen und besuchte Seminare bei den Herren Professoren Wölfflin, Hauttmann, Wolters, Geiger, Becher, Kehrer, Rose, Schmidt, Dombarth, A. L. Mayer; Goldschmidt, Noack, Dessoir, Hildebrandt, Waetzold, Fischer, Weisbach, Wulff, Kauffmann, Rodenwald; Hauttmann, Bruhns, v. Lücken, Utitz. Das Thema meiner Arbeit erhielt ich von Herrn Professor Dr. Hauttmann, dem gegenüber ich mich für seine freundliche Anleitung zu Dank verpflichtet fühle. Besonders aber möchte ich Herrn Professor Dr. Bruhns für das Interesse danken, das er meiner Arbeit stets zuwandte. Auch allen denen, die mir während meines Studiums hilfsbereit zur Seite standen, im besonderen auch den Herren Pastoren, die mir bei allen Anfragen betr. meiner Arbeit stets freundliches Entgegenkommen zeigten, sei an dieser Stelle mein aufrichtigster Dank ausgesprochen.